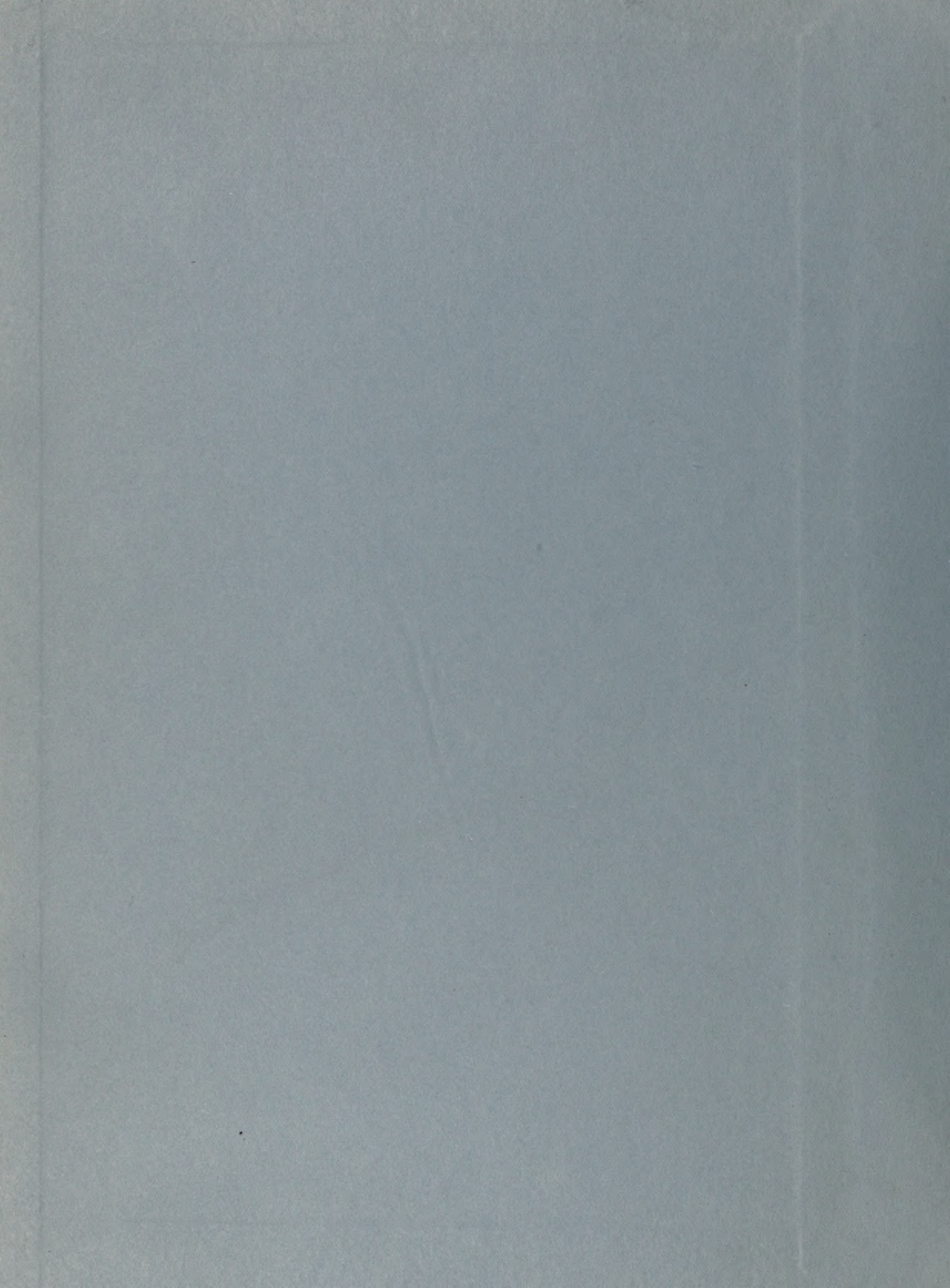
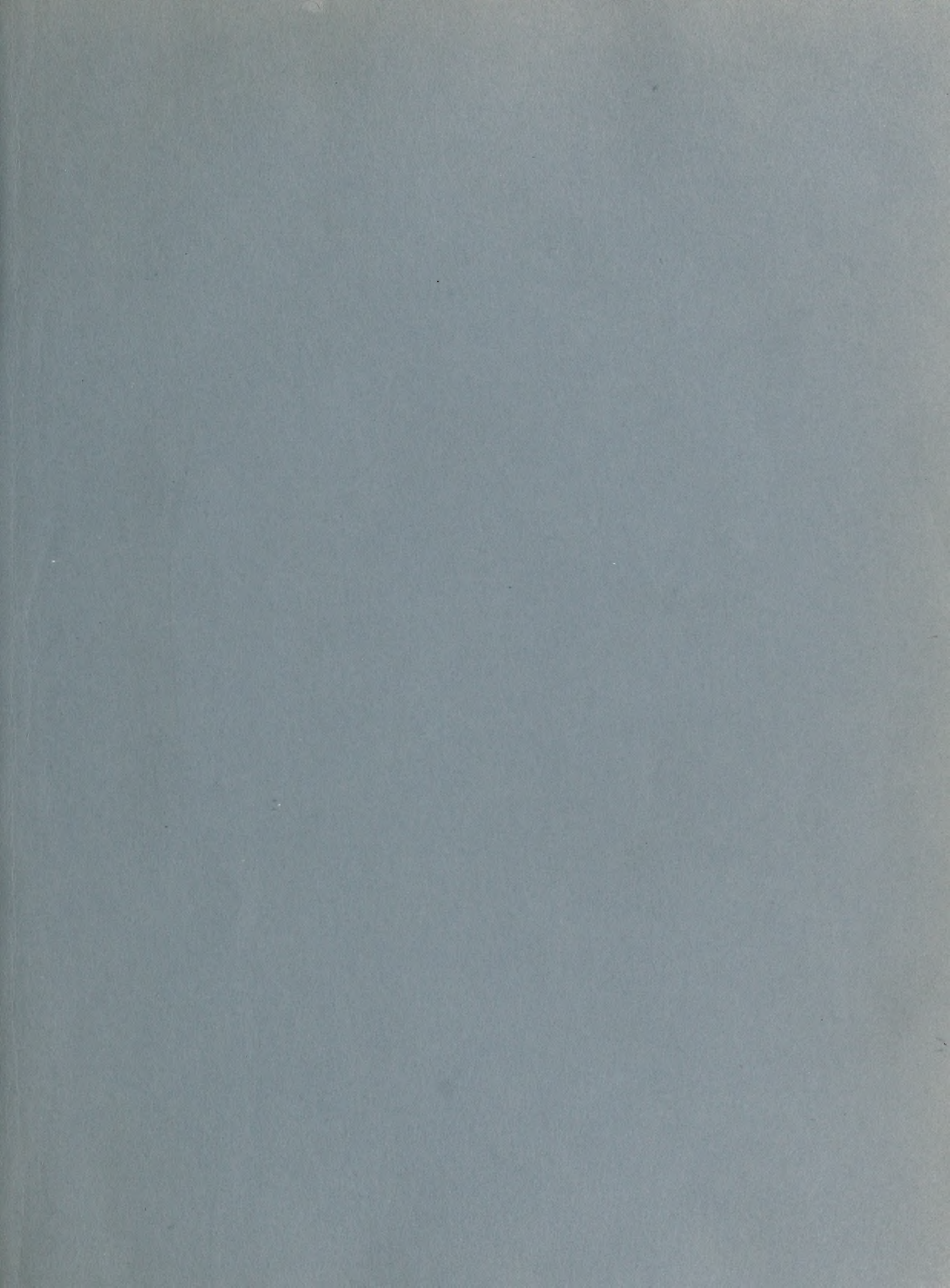
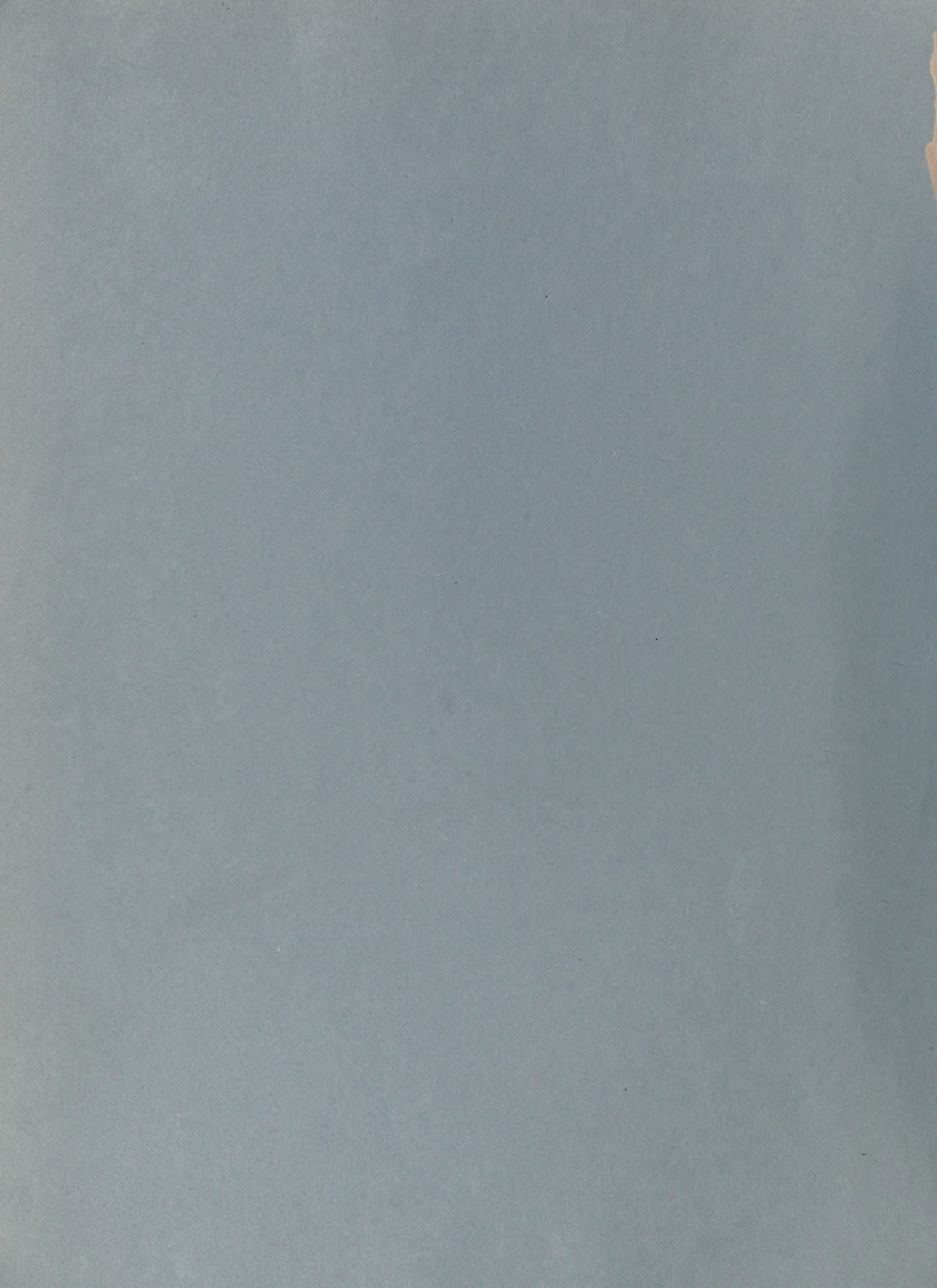
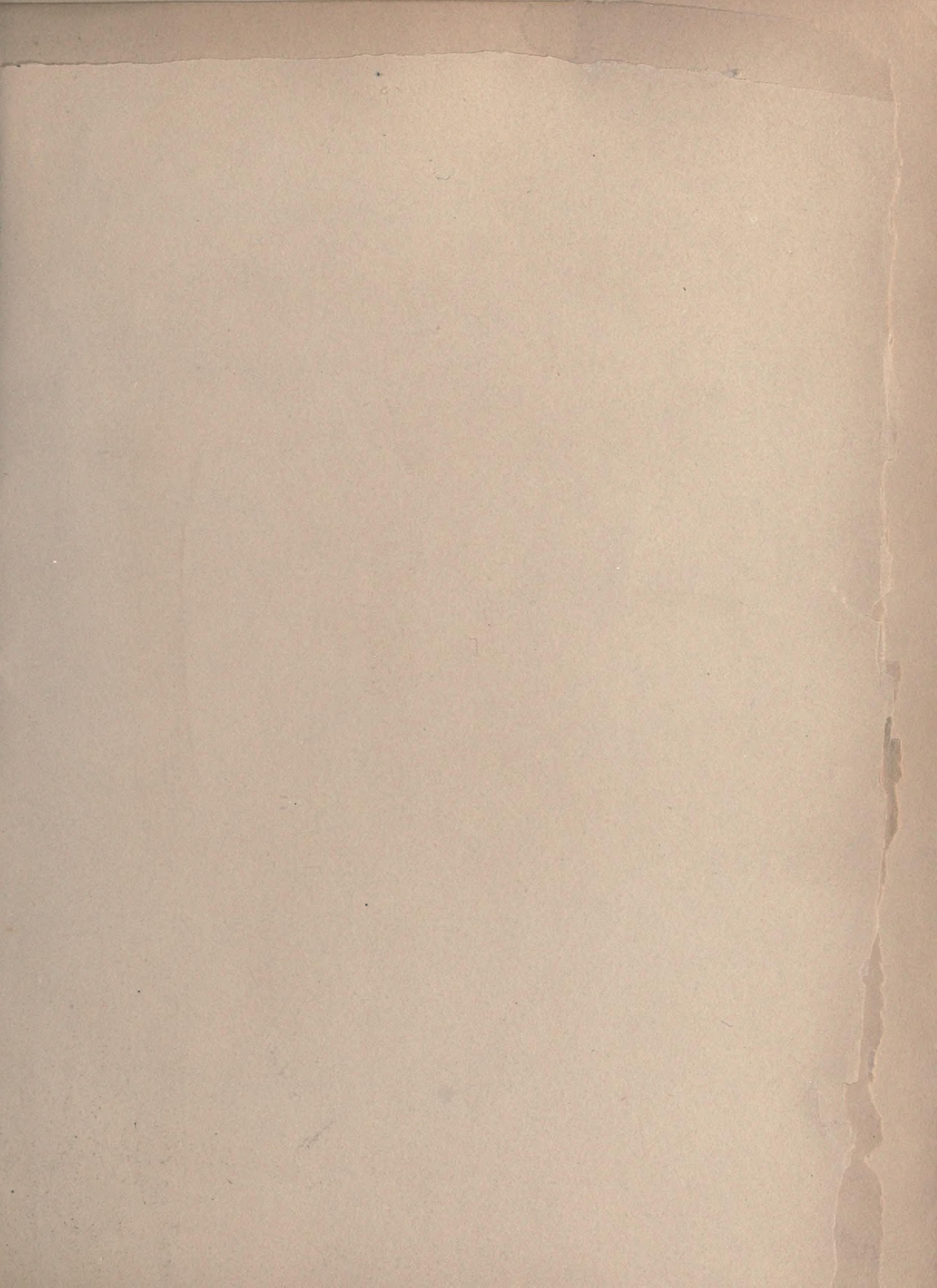
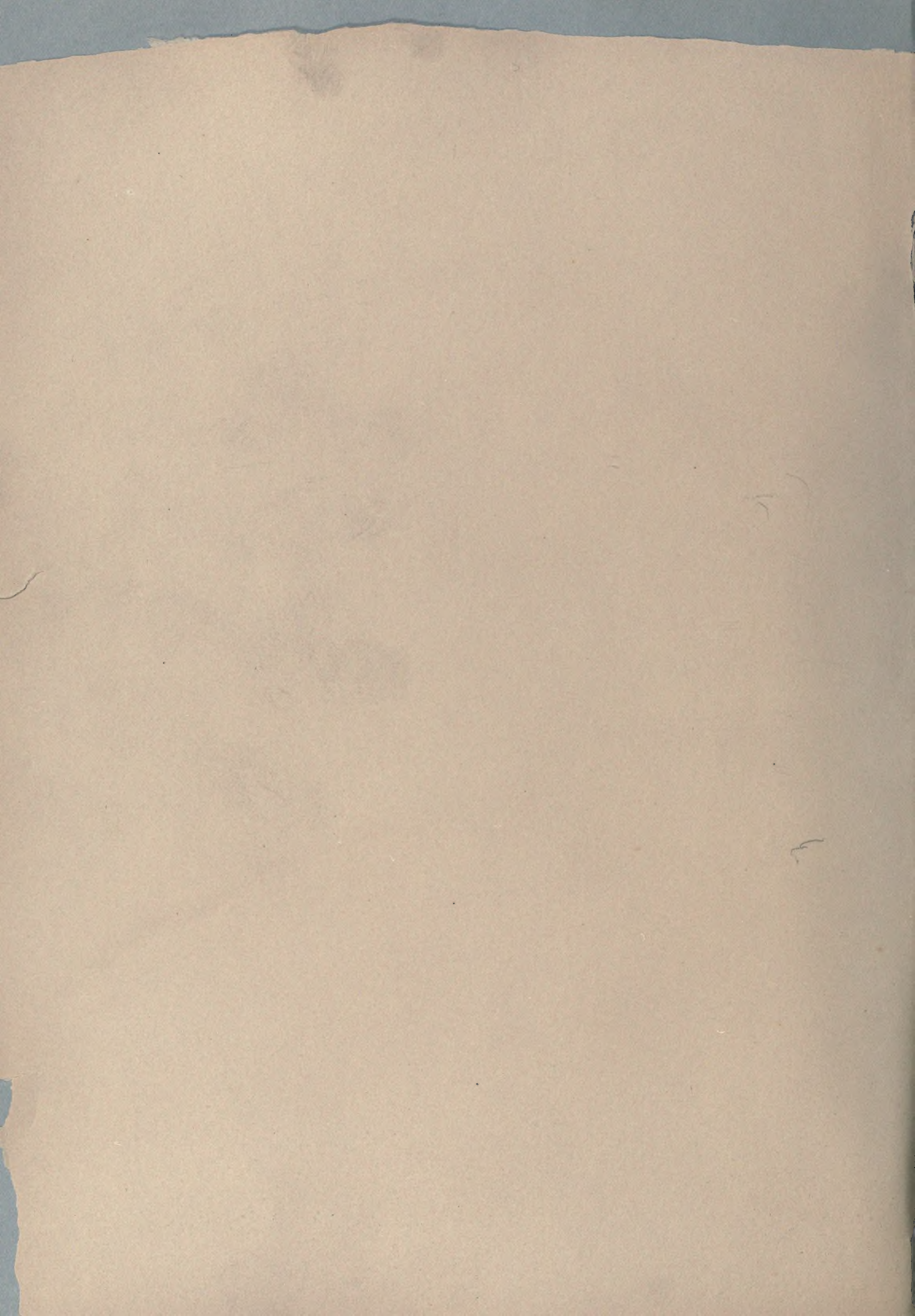












# DIE BRONZEN DER SAMMLUNG LOEB

HERAUSGEGEBEN VON

JOHANNES SIEVEKING



·MÜNCHEN·1913·

## VORWORT.

Die in diesem Bande vereinigten Bronzen, deren Veröffentlichung ihr Besitzer James Loeb mir freundschaftlich anvertraut hat, haben jetzt mit den übrigen Antiken seiner reichhaltigen und auserlesenen Sammlung, aus der die Arretinischen Gefäße bereits von G. H. Chase veröffentlicht sind, ihren Platz in dem Museumssaal seines Münchner Heims gefunden. Der größere, aus der Sammlung Forman stammende Teil stand früher als Leihgabe im Fogg-Museum der Harvard-Universität. Hierzu sind in den letzten Jahren allerlei Neuerwerbungen hinzugekommen, ohne ein bestimmtes Programm, sondern wie sie der Zufall des Antiken-Kunstmarktes brachte, gesammelt. Daraus erklärt sich das sehr mannigfaltige Bild des Bestandes und der große Qualitätsunterschied der Stücke. Nicht aufgenommen sind die drei berühmten jonisch-etruskischen Dreifüße, weil sie in größerem Format in den Brunn-Bruckmannschen Denkmälern erscheinen werden. Was die Anordnung der Bronzen in dem vorliegenden Bande betrifft, so stehen an erster Stelle die ägyptischen Arbeiten, dann folgen die archaischen Stücke, hierauf die Werke des 5. Jahrhunderts mit Einschluß der sich an diese Zeit anlehnenden römischen,

weiter die hellenistischen, hellenistisch-römischen und späteretruskischen Bronzen, endlich die Geräte und ähnliches.

Die Tafelgravuren und Lichtdrucke im Text sind von der Firma J. B. Obernetter in München hergestellt.

München, März 1913.

Dr. J. SIEVEKING.

## TAFELVERZEICHNIS.

## VERZEICHNIS DER TEXTABBILDUNGEN.

# NEITH

Tafel 1

Höhe 0,207. Die Attribute fehlen.

Die Göttin Neith von Sais mit der Krone Unterägyptens ohne den Lituus auf dem Haupte. Die vorgestreckte Linke wird das Szepter, die gesenkte Rechte das Henkelkreuz gehalten haben. Sorgfältige Arbeit saitischer oder frühptolemäischer Zeit.[1])

[1]) *Vgl. Daressie, Statues de Divinités. Catalogue du Musée du Caire Taf. 48.*

# HORUS

Tafel 2

Höhe 0,09. Der rechte Arm, die linke Hand und die Beine von oberhalb der Knie an abwärts fehlen. Die Bronze stellt das Horuskind dar, und zwar saß es vermutlich auf dem Schoße der Isis. Über seinem rechten Ohr befindet sich ein rechteckiges Loch, in dem die jetzt fehlende Jugendlocke befestigt war. Um den Hals trägt der Gott in Gold aufgelegt einen Schmuck, auf der Brust ein Amulett in Gold an silberner Schnur. Auch die Augäpfel sind in Gold aufgelegt. Feine Arbeit ptolemäischer Zeit.

# KATZE

**Tafel 3**

Aus der Forman Collection. Katalog Nr. 256. Höhe 0,168. Die Glasaugen sind modern.

Ein vortreffliches Beispiel des vor allem in Bubastis in Unterägypten verehrten, der Mondgöttin Bast heiligen Tieres, reizvoll schon durch die schöne schokoladenbraune Färbung der Bronze, aber auch durch den sehr monumentalen Aufbau des Körpers. Die Katze sitzt aufrecht und blickt geradeaus, den Schweif nach Katzenart auf der einen Seite um sich herumlegend. Brust und Rücken laden in schöner kräftiger Rundung aus, die Einzelformen zeigen gewiß mit Absicht wenig Gliederung, so sind die Hinterbeine kaum von den Oberschenkeln abgesetzt. Die Vorderbeine laufen vorne zu einer scharfen Kante zu, die Mundspalte ist nur eingeritzt, ebenso die Barthaare und die Ohren auf der Vorderseite. In Ritzung wiedergegeben ist auch das hinten in einer durchgesteckten Schleife zusammengehaltene Halsband, an dem vorne am Bande ein Amulett in Gestalt eines Auges hängt. Die Arbeit gehört wohl noch saitischer Zeit an.



## OBERTEIL EINES MANNES

Aus Griechenland. Höhe 0,078. Der Unterkörper und der linke Arm fehlen, der rechte Arm ist am Ansatz gänzlich verbogen, er war seitwärts erhoben.

Die Bronze gehört zu den ganz primitiven Figuren des geometrischen Stils, wie sie sich besonders in Olympia[1]) und auf der Akropolis[2]) gefunden haben. Der Oberkörper ist brettartig flach und verjüngt sich zu einer sehr engen Taille, die ein Leibgurt umschließt, die Arme sind durchaus röhrenförmig gebildet, Augen, Ohren, Nase und Mund recht roh angedeutet. Das unten gradlinig abgeschnittene Haar ist durch Gravierung

[1]) *Olympia Bd. IV, Nr. 242 ff.* [2]) *A. de Ridder, Bronzes de l'Acropole Nr. 692 ff.*

in vertikale Streifen geteilt, die wieder durch horizontale Striche gegliedert sind. Der Bart umrahmt als schmaler Streifen das Gesicht. Die erhobene rechte Hand faßte, nach der runden Durchbohrung zu schließen, eine Lanze, der Mann war also als Krieger dargestellt. Die ganze Körperbildung erinnert an Typen der Dipylongefäße, die Bronze wird noch dem achten Jahrhundert angehören.



## NACKTER ARCHAISCHER JÜNGLING

Aus der Forman Collection. Katalog Nr. 81.

Höhe der Figur mit Standplatte ohne die moderne profilierte Basis 0,074 m. Die linke Hand ist leicht verletzt. Schöne gleichmäßige hellgrüne Patina.

Die Statuette diente vermutlich als Krönung eines etruskischen Kandelabers von der Art, wie sie im Museo Gregoriano Bd. I, Tafel 50 ff., wiedergegeben sind. Obwohl der übliche archaisch-griechische „Apollon"-Typus mit den eng am Körper anliegenden Händen genau festgehalten ist, läßt doch die Detailausführung keinen Zweifel darüber aufkommen, daß es sich um eine etruskische Arbeit handelt. Die eckigen Körper-

formen erscheinen wie geschnitten, Knochengerüst und Muskulatur sind übertrieben stark betont, Hals und Brust geradezu durch eine Einkerbung voneinander getrennt. Die Gesichtsausführung, besonders von Mund und Ohren, ist recht roh, die Stirn weicht beinahe horizontal zurück und die Haare sind nur über der Stirn und im Nacken ausgearbeitet. Die Figur wirkt trotz ihrer Maße nicht wie ein Werk der Kleinkunst, sondern wie eine einfach reduzierte Kolossalstatue.

Eine stilistisch sehr verwandte Bronzestatuette befand sich in der Sammlung Sarti in Rom.[1])

[1]) *L. Pollak, Collezione Prospero Sarti, Roma 1906, Taf. 6 Nr. 23.*

## GEFLÜGELTE WEIBLICHE GEWANDFIGUR

Tafel 4

Früher Sammlung Castellani (Vente Nr. 271), dann Sammlung Rémusat (Vente 1900 Nr. 110 Taf. 5). Höhe 0,125; ohne Basis 0,107.

Auf runder, stark profilierter, reich mit Perlenketten und Blattstab verzierter Basis steht eine überaus zierlich gearbeitete archaische Frauengestalt mit gesenkt ausgebreiteten Flügeln. Der linke Fuß ist vorgesetzt und nach auswärts gedreht, der rechte in der Ferse leicht gehoben, beide tragen Schuhe mit spitz zulaufenden Laschen oben. Die jonische Tracht besteht wie üblich in dem Untergewand, das auf der linken Brust und dem linken Oberarm, wo es geknöpft ist, eng anliegend und fein geriefelt erscheint, dagegen den Unterkörper in schwerer, nur durch wenige Falten gegliederter Stoffmasse umgibt, und dem gesäumten Mantel, der auf der rechten Schulter aufliegt, schräg über Brust und Rücken geführt ist und hinten und vorne in senkrechten Falten, dem Saum entlang in regelmäßigem Zickzack herabfällt. Auf der Brust springt ein kleiner Bauschzipfel des Untergewandes kokett über das Obergewand vor. Von den Flügeln, bei denen sich Flaum- und Schwung-

federn scharf voneinander trennen, setzt der eine an dem geriefelten Untergewand, der andere am Mantel an. Die beiden Arme sind gesenkt, die linke Hand rafft das Untergewand an der Seite zusammen, die mit der Innenfläche nach vorn gedrehte rechte ist jetzt leer, sie muß aber einst etwas gehalten haben, und nach der eigenartigen Fingerstellung — die drei ersten sind abwärts gestreckt, die beiden letzteren aufwärts eingebogen — kann dies nur ein herabhängender Kranz oder eine Tänie gewesen sein, nicht etwa ein Stab.

Der Kopf ist geradeaus gerichtet, ein breites volles Gesicht mit großen vorquellenden Augen blickt dem Beschauer lebendig entgegen. Besondere Sorgfalt ist auf die Anordnung des Haares verwendet, das vom Wirbel strahlenförmig nach allen Seiten läuft und hinten aufgenommen wulstartig um die den Hinterkopf umgebende Binde geschlungen ist. Zwei Enden dieser Haarpartie sind vorne auf beiden Seiten des Kopfes unter der Binde wieder vorgezogen und liegen in je vier Strähnen auf den Stirn und Schläfe halbmondförmig einrahmenden drei Knopfreihen auf, dem goldenen Stirntoupet, wie hier die darüber geführten Haare ganz besonders deutlich machen.

Das reizende Figürchen ist durchaus im archaisch-jonischen Stil gehalten, außer der typischen Gewandung zeigt ihn die Gesichtsbildung ganz besonders rein. Aber verschiedene Anzeichen weisen mit Sicherheit darauf hin, daß die Arbeit die eines etruskischen Künstlers ist, der nur stark im Banne griechischer Vorbilder stand und sich in richtiger Erkenntnis seiner Fähigkeiten eng an sie hielt. Ein äußerliches Merkmal ist die

überaus große Zierlichkeit, die schon in der Form der Basis zutage tritt, an der Figur selbst sich in der Gravierung der Falten und Flügel verrät, vor allem aber in der außerordentlichen Kleinheit der Flügel zum Ausdruck kommt, die fast wie verkümmert wirken. Ein griechischer Künstler würde sie nie als solch ein spielerisches Anhängsel gebildet haben. Ungriechisch ist aber auch, daß kein eigentlicher Zusammenhang zwischen dem Motiv der Figur und ihrer Beflügelung besteht. Die archaisch-griechischen Flügelwesen, soweit sie nicht ein dekoratives orientalisches Schema wiedergeben, verbinden ausgebreitete Flügel nur mit einem bewegten Körper, in unserer Bronze dagegen sind sie einem gebräuchlichen Typus der ruhig stehenden Gewandfigur einfach angeheftet, nicht um den Flug darzustellen, sondern um dem weiblichen Wesen einen dämonischen Charakter zu verleihen, ein echt etruskischer Zug. Die übersinnliche Welt der Etrusker ist so reich mit Flügelgestalten aller Art bevölkert, die näher zu bestimmen nicht möglich ist, daß man auch der vorliegenden Statuette gegenüber besser mit einer Benennung zurückhält.

## SIRENE

### Tafel 5

Aus der Forman Collection. Katalog Nr. 59.

Höhe 0,09. Das Figürchen ist in letzter Zeit zum Schutz der Oberfläche mit Firnislack überzogen worden.

Der Menschenvogel steht fest auf seinen großen Krallen mit geschlossenen Flügeln, deren Spitzen gekreuzt auf dem Schwanz aufliegen. Die Schwung- und Schwanzfedern sind durch kräftige gleichmäßige Gravierung charakterisiert, während der Bug und die scharf abgesetzte Brust vollständig glatt gelassen wurden. Der menschliche Kopf ist geradeaus gerichtet, das Haar fällt in einem Wulst von dicken parallelen Strähnen tief in die Stirn und vor den Ohren herab, hinten fein graviert in breitem, sich nach unten verjüngendem Schopf auf den Rücken. Vom Scheitel geht ein Zopf in Gestalt einer gewundenen, in eine Knospe endigenden Ranke aus, um den Hinterkopf läuft ein schmales Band mit drei Blütenrosetten über der Stirn. In dem vollen fleischigen Gesicht mit den großen runden flach liegenden Augen und den aufgeworfenen Lippen springen Kinn und Nase energisch vor, während die Stirn zurückweicht.

Der Untersatz der Figur ist oben leicht gewölbt, sein vorne, wo die Krallen aufstehen, runder Umriß läuft nach hinten, wo der Schwanz aufruht, schmal und eckig zu. Auf der Unterseite befindet sich hinten ein kleines, nur wenig tiefes Loch, vielleicht von der antiken Befestigung herrührend, die außerdem wohl in Lötung bestand. Nach der leichten Höhlung der Unterseite zu schließen muß die Figur auf einer schwach gewölbten Unterlage aufgesessen haben, vermutlich auf der Mitte eines Gefäßdeckels, an dem sie als Handgriff diente. Für solch eine dekorative Verwendung spricht auch der Umstand, daß uns von dem gleichen Sirenentypus mehrere Wiederholungen erhalten sind, die nur unbedeutend in den Maßen und der Detailausführung voneinander abweichen. Mir sind außer unserer Bronze Exemplare in Berlin[1]), im British Museum[2]), im Louvre[3]) und in der Sammlung Mundy in Wien[4]) bekannt.

Das zuletzt genannte stammt aus Smyrna und bestätigt durch diesen Fundort die Zugehörigkeit des Typus zur archaisch-jonischen Kunst, die auch der Stil der übrigen in Italien gefundenen Stücke, vor allem die Gesichtsbildung, schon vermuten ließ, wenn man auch nicht mit Sicherheit entscheiden

[1]) *Friederichs, Berlins antike Bildwerke II, 2287. Abgebildet Mon. dell'Inst. II, Taf. 29, und besprochen von E. Braun, Annali 1836, S. 58. Aus Gerhards Besitz. Abeken, der in seinem Buch über Mittelitalien Taf. 7,3 die Abbildung aus den Monumenti wiederholt, verwechselt S. 444 diese Bronze mit dem aus Sammlung Kestner ins British Museum gelangten Exemplar, und diese Verwechslung ist beibehalten bei v. Duhn, Annali 1879, S. 137, Anm. 1 und im Katalog der Bronzen des British Museum Nr. 490. Einen modernen Nachguß der Berliner Sirene kenne ich aus Würzburger Privatbesitz, das Stück soll angeblich aus Ägypten stammen.* [2]) *Catalogue of Bronzes Nr. 490. Aus Sammlung Kestner. Hier sind auch die Brustfedern durch Gravierung angegeben.* [3]) *Longpérier, Notice des Bronzes antiques du Louvre Nr. 416.* [4]) *Weicker, Seelenvogel, S. 102, Fig. 33. Derselbe in Roschers Myth. Lex. IV, S. 621, Fig. 14.*

kann, ob sich unter ihnen nicht etwa etruskische Nachbildungen befinden.

Die Sirene verkörpert für die Griechen die menschliche Seele, ihr Bild ist eng mit dem Gräberkult verbunden. Der Lotosranke auf ihrem Kopfe scheint insbesonders eine sepulkrale Bedeutung anzuhaften[1]). Es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß unsere Figur und ihre Wiederholungen als Deckelgriff archaischer bronzener Aschenurnen gedient haben, ebenso wie der widdertragende Hermes, der Seelengott[2]). Auch der Sirenentypus mit ausgebreiteten Flügeln und apotropäisch erhobenen Händen findet sich auf diesen Gefäßen, die mit Wahrscheinlichkeit auf Cumae und indirekt auf Chalkis zurückgeführt worden sind[3]). Die ruhig stehende Sirene eignet sich auch von dekorativen Gesichtspunkten aus in ihrem streng symmetrischen Aufbau ganz vortrefflich als krönende Deckelfigur, dabei ist unsere Bronze ein Meisterstück feiner Detailausführung.

[1]) *Weicker, Seelenvogel, S. 15 u. 43.* [2]) *Mon. dell'Inst. XI, Taf. 6, 2 u. 3; Münchner Jahrbuch 1910, I, S. 139, 3.* [3]) *Annali dell'Inst. 1879, S. 128 ff.*

# STANDSPIEGEL MIT FRAUENFIGUR ALS STÜTZE

Tafel 6—8

Aus der Forman Collection. Katalog Nr. 68. Angeblich in Kroton gefunden. Abgebildet: Bull. nap. n. S. II, Tafel 3, S. 128 u. 188. Gerhard, Etrusk. Spiegel III, Taf. 243 A 1, S. 240, mit der irrtümlichen Angabe „im Museum zu Neapel".

Gesamthöhe 0,395; Höhe der Stützfigur 0,175; Durchmesser der Spiegelscheibe 0,14.

Modern sind die Befestigungen der Stützfigur auf ihrer Basis, der Spiegelscheibe auf der Stütze und der Sphinx oben auf der Scheibe durch je zwei kleine Stifte; die alten Abbildungen zeigen die Scheibe falsch herumgedreht, mit der glatten Seite nach hinten.

In einem sehr schönen Beispiel liegt hier ein geläufiger Typus des antiken Kunstgewerbes vor, einer jener reizenden Standspiegel, wie sie nur in der verhältnismäßig kurzen Zeit etwa vom Ende des 6. Jahrh. bis zur Mitte des 5. Jahrh., das heißt im archaischen und strengen Stil in Griechenland und den von seiner Kunst beeinflußten Ländern in Mode waren. Eine auf

sehr verschieden gestalteter kleiner Basis stehende Figur, gewöhnlich sind es nackte Männer, bekleidete oder unbekleidete Frauen, trägt auf dem Haupt das Spiegelrund, das oben meist von einer kleinen Figur gekrönt wird.

Unser Spiegel zeigt auf einer viereckigen profilierten Basis, deren eingezogener mittlerer Teil ringsum mit einem Flechtband verziert ist, eine bekleidete weibliche Figur, nach der gewöhnlichen Deutung Aphrodite, in dem üblichen archaischen Standschema mit vorgesetztem einen Fuß und in zierlich gefältelter altertümlicher jonischer Gewandung, die uns von den Mädchen der Akropolis geläufig ist. Sie besteht in dem gesäumten Untergewand, das auf der linken Brust und dem linken Oberarm fein geriefelt erscheint, den Unterkörper dagegen in schwererer Stoffmasse umschließt und einem ebenfalls gesäumten Mantel, der auf dem rechten Oberarm geknüpft schräg über Brust und Rücken gezogen ist und hinten wie vorne in wohl zurechtgelegten Falten herabfällt. Als Muster trägt der Mantel eingeritzte Bögen mit einem Kreuzchen in der Mitte. Vor der Mitte des Körpers wird vorne noch ein halbrundes Zipfelchen sichtbar, das nur von einem Bausch des gegürteten Untergewandes herrühren kann. Dieses Untergewand nimmt die linke Hand an der Seite auf in der gleichen gezierten Fingerhaltung, mit der die vorgestreckte Rechte eine Knospe hält.

In dem schmalen Gesicht springen Kinn und Nase energisch vor, die Augen liegen flach unter den stark betonten Brauenbogen, die zurückweichende Stirn ist von Haarflechten dreieckig eingerahmt, hinten fällt das Haar in einer breiten Masse

herunter, die durch wagrechte Linien in einzelne Wülste gegliedert wird. Auf dem Diadem sind Dreiecke mit je einem Punkt darin eingraviert, das gleiche Ornament, wie es der Gewandsaum am Hals und die Vorderseite der auf dem Kopf aufruhenden Spiegelrund-Unterlage zeigt.

Die Löcher in den aufgerollten und mit eingeritzten Palmetten in den Zwickeln geschmückten Seitenendigungen dieser Unterlage waren nach Analogie anderer Spiegel einst wohl mit Knöpfen gefüllt. Hier liegen beiderseits die Vordertatzen zweier vom Oberarm der Frauenfigur aufsteigender Löwen an, die einerseits als Mitträger den Eindruck der Festigkeit erhöhen und außerdem die Lücke zwischen den Schultern der Stützfigur und dem Spiegelrund dekorativ ausfüllen. Diese seitliche Ergänzung der Hauptfigur durch Nebenfiguren, zu denen auch Eroten, Niken, Sirenen oder Sphingen verwendet werden, ist für die Gruppe der Standspiegel mit weiblichen Stützfiguren beinahe typisch, seltener und auf die ältesten Exemplare beschränkt ist das Erheben der Arme zum Mittragen, bei den männlichen Spiegelträgern, aber auch hier bei den älteren Vertretern, eine geläufigere Form. Die Köpfe der Löwen sind nach vorne gewendet, die Mäuler aufgerissen mit heraushängender Zunge, wohl in Unheil abwehrender Bedeutung.

Die Scheibe selbst ist ihrem praktischen Zwecke entsprechend auf der Vorderseite glatt bis auf das einrahmende Stabband, dagegen ist die Rückseite vollständig mit Gravierung ausgefüllt. Umlaufend folgen hier von außen nach innen aufeinander das schon auf der Stützfigur mehrmals vorkommende



Dreieck-Ornament, eine Punktreihe, ein Wellenband mit Knospen in den Senkungen und ein einfacher Mäander. Das Zentrum endlich bildet die Darstellung einer nach rechts laufenden geflügelten Gorgone, die vor dem Leib in jeder Hand eine nach außen züngelnde Schlange hält. Oberkörper und Kopf mit heraushängender Zunge und Schlangenhaaren sind in Vorderansicht wiedergegeben, die Beine werden durch das Gewand hindurch sichtbar. Ihr zugewandt steht unten beiderseits ein Huhn. Das am Außenrand gezähnte Spiegelrund wird gekrönt durch eine nach links sitzende Sphinx mit in Vorderansicht gestelltem Kopf und aufgebogenen Flügeln. Sie ruht auf einem besonderen Untersatz, der an den aufgerollten Enden zur Aufnahme von jetzt fehlenden Knöpfen durchbohrt ist und auf der Vorderseite wieder das Dreieck-Ornament trägt.

Der Hauptreiz dieser Standspiegel liegt in dem vornehmen tektonischen Aufbau und in ihren fein abgewogenen Proportionen. Der auf einer Basis ruhig dastehende menschliche Körper ersetzt als Träger Säule oder Pfeiler. Je gebundener die Haltung der Figur, um so stärker ihre Wirkung in statischer und dekorativer Hinsicht, daher stellt die archaische Kunst mit ihrer steifen und symmetrischen Formgebung die idealsten Vertreter dieser Gattung, und zwar scheint es fast, als ob der Typus der bekleideten Frau, wie ihn unser Spiegel zeigt, der beliebteste gewesen wäre, wohl weil die flachen schematischen Gewandfalten dem Charakter eines Architekturgliedes sehr nahe kommen. Auch der strenge Stil eignet sich in Körper- und Gewandbehandlung noch trefflich zur Stützfigur, aber im Kopf

und vor allem in den Armen regt sich doch schon ein zu starker Bewegungsdrang, als daß dadurch nicht die dekorative Wirkung beeinträchtigt würde. Daß die freientwickelte menschliche Figur überhaupt nicht mehr als Spiegelstütze verwendet wurde, ist fast selbstverständlich für den streng geschulten Formensinn, der im griechischen Kundsthandwerk herrscht.

Gegenüber dem senkrechten Träger betont die Scheibenunterlage, deren aufgerollte Enden, wie an einigen Beispielen ganz deutlich ist, den Voluten des jonischen Kapitells entsprechen, die Horizontale und liefert zugleich den Übergang zum Rund, das oben in der krönenden Figur, meist einem Fabelwesen wie Sphinx oder Sirene, eine Spitze erhält. Bei dem vorliegenden Spiegel beträgt die Höhe der Stützfigur mit der Basis gerade die Hälfte der Gesamthöhe, und zwar scheint dieses sehr glücklich gewählte Verhältnis gern bei den Standspiegeln angewendet worden zu sein.

Die Verbreitung dieser griechischen Standspiegel, deren Erfindung man ohne zwingende Gründe Korinth zuzuschreiben pflegt, muß auch außerhalb Griechenlands eine sehr ausgedehnte gewesen sein, in Cypern, in der Krim und vor allem in Italien sind sie gefunden worden. Die Herkunft Kroton für unseren Spiegel wird bestätigt durch ein sehr nahe verwandtes Stück im Münchener Antiquarium, das ebenfalls daher stammt.[1])

Etwas Besonderes ist die Gravierung der Rückseite, die soviel ich weiß sonst auf den Standspiegeln nicht üblich ist.

[1]) *Furtwängler, Das Kgl. Antiquarium zu München, S. 47.*

Da sie in ihren Stilelementen jedoch echt jonisch, nicht etruskisch ist[1]), so darf man in ihr vielleicht eine Eigenart großgriechischer Kunst in Süditalien sehen, die, vielleicht italischem Geschmack damit entgegenkommend, den vom Mutterlande überkommenen Typus in dieser Weise erweiterte.

[1]) *Furtwängler in Roschers Myth. Lex. I, S. 1710, Zeile 54.*

# DREI CISTENFÜSSE

Tafel 9

Angeblich aus einem Grabe bei Ferentinum. American Journal 1911, S. 135 ff. (de Cou). Höhe 0,08. An einem Fuß fehlt ein Stück des Schlangenleibes.

Jeder Fuß war mittels eines Stiftes an der Ciste befestigt, deren unterer Rand auf dem an der Rückseite der Füße vorspringenden Zapfen aufruhte. Die Füße endigen unten in geflügelten Tatzen, die einen schlangenbeinigen geflügelten Dämon tragen mit bärtigem Silenskopf, an dem die spitzen Pferdeohren stark betont sind. Der Dämon packt mit jeder Hand einen der Schlangenleiber, die Schlangenköpfe tragen große Bärte. Die drei Füße gleichen sich genau, aber kleine Verschiedenheiten lassen erkennen, daß sie nicht etwa aus einer und derselben Form stammen.[1]) Es sind Teile eines archaisch-etruskischen Gefäßes, aber der Kopftypus des Dämons gehört der jonischen Kunst an, ebenso ist die Vereinigung von Schlangenbeinen und Flügeln altgriechisch, sie

[1]) *Vgl. Österr. Jahreshefte 1904, S. 169.*

scheint den Windgöttern eigen gewesen zu sein.[1]) Das aufgebundene Glied findet sich mehrfach bei schwer tragenden Personen.[2]) Bemerkenswert ist die starke dekorative Wirkung der Komposition, das Emporwachsen der Flügel aus den Krallen und der Aufbau des schlangenbeinigen Dämons verraten ein außerordentlich fein ausgebildetes Form- und Symmetriegefühl.

[1]) *Furtwängler, Sitzungsber. der Bayer. Akad. d. Wiss. 1905, S. 452.* [2]) *Vgl. die Atlanten im Louvre, Clarac Taf. 298, 1725 und den Giganten auf der Vase im Louvre, Hauser, Strena Helbigiana, S. 116.*



## NACKTER JÜNGLING ALS HENKEL

Angeblich aus einem Grabe bei Ferentinum. American Journal 1911, S. 131 ff. (de Cou.). Höhe 0,093. Durch beide Hände und den linken Fuß sind runde Löcher gebohrt, um den Henkel mit Stiften an einem Gerät zu befestigen. Er diente wahrscheinlich als Handgriff eines Cistendeckels. Die Hände sind nicht ausgearbeitet.

Eine nackte Jünglingsfigur, die den Körper zurückbeugend beide Arme und Beine auf dem Boden aufgestützt hat, während der ebenfalls zurückgelegte Kopf die Erde nicht ganz berührt,

ist eine geläufige Henkelform für archaisch-etruskische Gefäße. Das hohle Kreuz und die Kniekehlen eignen sich vortrefflich, um je einen daruntergreifenden Finger aufzunehmen, und der in dieser gymnastischen Übung einem Brückenbogen gleichende menschliche Körper lieferte einen sehr dankbaren künstlerischen Vorwurf. Die Erfindung des Motivs ist gewiß griechisch, unsere Bronze aber schon wegen ihrer überschlanken Proportionen und nach der etwas schematischen Detailausführung, z. B. der Bauchmuskulatur und des Gesichtes, eine recht geschickt ausgeführte etruskische Arbeit.



## ZIEGENBOCK

Tafel 10

Aus Griechenland. Länge 0,115, Höhe 0,063. Das eine Horn ist abgebrochen, ferner fehlt die Spitze des Schwanzes und des rechten Ohres. Das Innere der Bronze war mit Blei ausgefüllt, das noch zum größten Teil erhalten ist; die Ränder der Unterseite sind abgeplattet, offenbar war die Bronze ursprünglich auf einer ebenen Unterlage befestigt.

Das Tier ist ruhig am Boden gelagert, den Körper etwas auf die linke Seite hinüberschiebend, den mit großem Bart und stattlichen Hörnern geschmückten Kopf geradeaus streckend. Das linke Vorderbein erhebt es leicht in momentaner natürlicher Bewegung, das rechte liegt mit zurückgebogenem Unterschenkel eng am Körper. Das Fell ist ganz glatt gehalten bis auf einen breiten, mit graviertem Strichmuster versehenen Streifen, der von den Hörnern an, der Mitte des Rückens entlang bis zum Schwanzende läuft. Die Striche gehen von der sehr scharfen Rückgratlinie aus nach beiden Seiten. Bart und Stirnhaar zeigen ebenfalls Gravierung.

Ohne jede naturalistische Behandlung und trotz weitgehender Stilisierung größte Natürlichkeit und Lebendigkeit, das ist

die Ursache des Reizes, den das so anspruchslose Sujet der Bronze ausübt. Die Linienführung ist noch eckig, die Detailausführung etwas hart, aber das Motiv ist schon mit feiner Beobachtungsgabe erfaßt. Danach gehört das Werk in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts, an den Ausgang der archaischen Kunst und ist vielleicht von jonischer Stilrichtung beeinflußt. Ein stilistisch nahe verwandter stehender Bock aus Bronze, gefunden im Val d'Aosta, befindet sich in der Sammlung Warren[1]), zu vergleichen ist ferner die etwas fortgeschrittenere, aber viel rohere Terrakotte aus dem Kabirion[2]), endlich ein bronzener Steinbock im museo civico von Triest aus Pirano.

[1]) *Mitteilung L. Pollaks.* [2]) *Inv. Nr. 10635.*

## JÜNGLING MIT DER STRIGILIS

Tafel 11

Früher Sammlung Rome. Burlington fine arts club 1904, Taf. 50, B. 47. F. v. Duhn, Sitzungsber. d. Heidelb. Akad. d. Wiss. Abt. 6, S. 9. Höhe 0,09.

Auf runder profilierter Basis steht fest auf beiden Sohlen, das linke Spielbein nur etwas vorsetzend, ein nackter, athletisch gebauter Jüngling, der sich mit einer Strigilis in der erhobenen Rechten den Rücken vom Staub der Palästra reinigt, während der linke Arm untätig am Körper herabhängt. Der alltägliche Vorgang ist in der denkbar einfachsten Form dargestellt, ohne Pose, ohne starke Bewegung, im Vordergrund steht vielmehr der in klaren harmonischen Linien aufgebaute völlig ruhige Körper, während die Handlung gleichsam nur als nebensächliche Zutat erscheint. Diese besondere Betonung des formalen Elementes bei einem jugendlichen Athleten aus der Mitte des fünften Jahrhunderts, welcher Zeit unsere Bronze ihrem Stil nach angehört, weist von selbst auf Polyklet, und ich möchte vermuten, daß wir es hier mit einer Nachbildung

seines von Plinius überlieferten „se destringens“ zu tun haben.[1]) Dem Motiv des Doryphoros und des Petworther Oeleingießers[2]) stellt sich das unsrige seiner Auffassung nach als geistesverwandt zur Seite. Natürlich kann uns die Statuette nur einen sehr allgemeinen Begriff von dem angenommenen Vorbild geben, es ist eine dekorative etruskische Arbeit, wahrscheinlich die Krönung eines Kandelabers oder der Deckelgriff von einem Kessel. Daß der linke Arm sich so fest an den Körper anlegt und der rechte Unterarm sich vom Oberarm nicht loslöst, beruht nur auf technischen Bequemlichkeitsgründen, am Original waren natürlich Ober- und Unterarm getrennt, und damit wurde auch ein größerer Teil der Strigilis sichtbar, die in der Vorderansicht der Statuette völlig verschwindet. Der ganz bis zur rechten Seite hin gewandte Kopf ist etwas zu plump geraten. Eine Statuette in dem gleichen Motiv befindet sich in Paris.[3])

[1]) *Furtwängler, Meisterwerke, S. 471, glaubte dieses Werk in einer häufig auf Gemmen vorkommenden Figur erhalten, doch stellt er Antike Gemmen zu Taf. 44, 18 fest, daß vielmehr das Reinigen der Strigilis hier wiedergegeben sei.* [2]) *Furtwängler, Meisterwerke, S. 464 ff.* [3]) *Bronces de la bibliothèque nationale Nr. 934.*

# MERKUR

Tafel 12—13

Aus der Forman Collection, Katalog Nr. 92. Höhe 0,23. Der linke Arm mit Schulter und Stück des Rumpfes sowie der Caduceus sind modern ergänzt, die nicht zugehörige bronzene Basis ist jetzt entfernt, die eingesetzten Augensterne fehlen. Ein durch die Attribute, geflügelter Petasos, Flügelschuhe und Beutel, deutlich gekennzeichneter Merkur, dem der Ergänzer mit voller Sicherheit das Kerykeion in die linke Hand geben konnte.[1]) Daß nicht der griechische Hermes, sondern der aus ihm abgeleitete römische Merkur gemeint ist, beweist der Beutel, der bei jenem nicht nachzuweisen ist und wohl erst von dem nüchterner denkenden Römer dem Handelsgott in die Hand gegeben wurde; die überaus zahlreichen, auch in den römischen Provinzen sehr häufig gefundenen Merkurbronzen führen ihn neben Kerykeion, Flügelhut und Flügelschuhe beinahe als ständiges Attribut. Im Typus des Kopfes sowohl wie des Körpers gehen die besseren dieser Statuetten auf rein griechische Vorbilder zurück, die sie mehr oder minder

[1]) *Vielleicht war der linke Arm von einer Chlamys bedeckt, so würde sich die Art der Verletzung der linken Körperseite am ehesten erklären.*

getreu wiedergeben, und zwar sind es entweder attische Werke des beginnenden vierten Jahrhunderts[1]), die von ihnen benutzt werden, oder Schöpfungen des Polyklet.[2]) Letzteres ist bei unserer Bronze der Fall, 'die in Stellung, Proportionen, Körperbildung, Gesichtstypus und Haarbehandlung augenfällig polykletisch erscheint. Die Verwandtschaft mit dem Doryphoros ist eine sehr nahe, aber ich vermute, daß unsere Figur nicht einfach von diesem Kanon beeinflußt ist, sondern daß sie direkt auf eine Hermesstatue des Polyklet zurückgeht, von der uns die herrliche Bronze von Annecy eine noch klarere Vorstellung vermitteln kann.[3]) Flügelschuhe und Flügelhut sind außer dem Beutel römische Zutaten. Entsprechend seiner Größe, die sich über das Maß der meisten Merkurstatuetten bedeutend erhebt, ist auch die Ausführung unseres Stückes eine für römische Kleinbronzen ungewöhnlich gute, die Körpermodellierung zeigt große Feinheiten, und die Detailarbeit im Gesicht und Haar ist mit viel Sorgfalt ausgeführt.

[1]) *Furtwängler, Bonner Jahrbücher, Heft 90, S. 59.* [2]) *Furtwängler, Meisterwerke, S. 425 ff.* [3]) *Archäol. Jahrbuch 1909, S. 6.*

## MERKUR

Tafel 14

Höhe 0,12. Das Attribut der linken Hand, zweifellos ein Kerykeion, fehlt jetzt. Durch die untere Spitze des Geldbeutels ist ein rundes Loch gebohrt, in dem einst wohl eine Quaste als Verzierung hing.

Auch dieser Statuette mit den römischen Zutaten von Chlamys, flügellosem Hut, Flügelschuhen und Beutel liegt eine polykletische Schöpfung zugrunde, doch ist sie viel schematischer als bei der vorigen benutzt, nur die äußerlichen Anhaltspunkte wie Schrittstellung, symmetrische Anordnung der Stirnlocken und Schichtung der Haare am Hinterkopf sind betont, immerhin steht die saubere, sorgfältige Arbeit weit über dem Durchschnitt der römischen Kleinbronzen.

# WEIBLICHE GEWANDFIGUR MIT FÜLLHORN

Tafel 14

Höhe 0,143 m. Es fehlen die linke Hand, die Füllhornspitze und das untere Ende des über den linken Arm fallenden Gewandzipfels. Der rechte Unterarm ist stark nach unten und einwärts verbogen. Die Figur war einst vollständig vergoldet, große Partien dieser Vergoldung sind noch gut erhalten. Die eingesetzten Augensterne sind herausgefallen.

Stehende Frau im dorischen Peplos, mit Mäntelchen auf linker Schulter und linkem Arm, Diadem im Haar und reich mit Früchten gefülltem Füllhorn im linken Arm. Eine lange Locke fällt auf jede Schulter, eine kleine ist vor den Ohren sichtbar. Unklar ist das unversehrt erhaltene Attribut der rechten Hand, das die Form zweier kurzer, oben zugespitzter Stäbe, eines breiten und eines schmäleren, zeigt. Die Bronze gehört der römischen Kaiserzeit an und enthält Reminiszenzen aus verschiedenen früheren Kunstperioden. Das Gewand ist im strengen Stil des 5. Jahrhunderts gehalten, der Kopf weist ins 4. Jahrhundert, die überschlanke Körperbildung in hellenistische Zeit. Vermutlich stammt die Figur aus einem römischen Hauslararium und gehörte zu den hier aufgestellten Penatenstatuetten. Das Füllhorn charakterisiert allgemein die Fülle und Segen spendende Gottheit, leider erlaubt das undeutliche Attribut der Rechten keine genauere Namengebung. Die Ausführung ist sorgfältig, aber ziemlich trocken.

*Früher Sammlung Hoffmann, Cat. 1888, Taf. 35.*

## NACKTER KRIEGER

Tafel 15

Aus Sammlung Lipperheide. Helbings Auktionskatalog München 1910, Nr. 622. Höhe 0,153 m. Es fehlen der linke Fuß, die linke Hand und der Schild, von dem Reste am linken Arm erhalten sind, ferner die Finger der rechten Hand bis auf den Daumen.

Ein ruhig stehender nackter Jüngling im Helm mit Busch und emporstehenden Backenklappen, der den Schild am linken Arm trug und vielleicht einen Speer in der linken Hand hielt. Die Rechte ist geöffnet zur Seite gestreckt, vermutlich wird sie mit einer Schale zum Spenden zu ergänzen sein. Ob Ares oder ein Heros dargestellt ist, läßt sich nicht entscheiden. Die Ausführung der wohl provinzial-römischen Bronze ist sehr roh, aber man ahnt noch, daß ein bedeutendes Vorbild ihr zugrunde liegt. Eine großartige Einfachheit drückt sich in Motiv, Linienführung und Körperbildung aus. Der Bewegung des rechten Armes entspricht die Haltung des Kopfes, dessen seitliche Wendung glücklich mit der Frontalansicht des Rumpfes kontrastiert. Die breiten flächigen Körperformen sowie die Schrittstellung dürften am ersten an den polykletischen Kunstkreis erinnern.



## NACKTER JÜNGLING IN KAMPFSTELLUNG

Höhe 0,065. Die linke Hand, das Attribut der rechten, und die Fußspitzen fehlen, am linken Unterbein ist ein Stück unterhalb des Knies ergänzt.

Ein nackter Jüngling mit einer Binde im Haar in lebhafter, nach oben gerichteter Bewegung. Beide Knie sind gebogen, der rechte Fuß steht auf den Zehenspitzen, das linke Bein ist weit nach auswärts auf eine Erhöhung gesetzt. Die gesenkte Rechte faßte das Schwert, dessen Griff noch vorhanden,

der erhobene linke Arm hielt den Schild. Auffallend ist allerdings bei einem Krieger, wie wir uns die Statuette ergänzen, einmal das Fehlen des Helmes und außerdem das aufgebundene Glied. Der Kopf ist in den Nacken geworfen und blickt aufwärts. Offenbar haben wir es hier mit dem Teil einer Gruppe zu tun, der Jüngling verteidigt sich gegen einen auf höherem Terrain stehenden Gegner. Die Ausführung der kleinen Figur ist im Detail nicht besonders sorgfältig, aber sehr reizvoll ist das stark bewegte Körpermotiv. Nach der stilistischen Behandlung des Kopfes mit seinen flächig gehaltenen Gesichtsformen und nach der Art, wie die Binde angebracht ist, zu urteilen, gehört die Bronze noch an das Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. und dazu stimmt auch, daß die Figur nur auf die eine Seitenansicht berechnet ist, in der sie gewissermaßen als Reliefarbeit wirkt.

## LAR

### Tafel 16

Aus der Forman Collection Katalog Nr. 101. Reinach, Répertoire III, 143. 4. Höhe 0,17. Stark mit Oxydwucherungen bedeckt. Die besonders gegossenen Arme fehlen jetzt.

Ein ausgezeichnetes Beispiel des bekannten römischen Larentypus, ein beschuhter Jüngling im Tanzschritt das eine Bein vorsetzend, während das andere auf den Zehen zurücksteht, mit kurzer gegürteter Tunika, die einen Brustausschnitt freiläßt und infolge der Körperbewegung nach rückwärts flattert. Der erhobene rechte Arm hielt ein Rhyton hoch empor, der linke auf der vorgestreckten Hand eine Schale, die den aus dem Horn herabfallenden Strahl aufnehmen sollte. Neben diesen gemeinsamen Zügen zeigen die zahlreichen erhaltenen Larenstatuetten in Einzelheiten allerlei kleine Unterschiede, so in der Gewandanordnung, indem z. B. meist der Gürtel über der Tunika sichtbar wird, seltener wie bei unserer Bronze unter dem Überfall sich verbirgt. Am stärksten weichen sie aber in den Köpfen voneinander ab, sowohl in der Haltung wie in der Gesichtsbildung wie in der Frisur; es scheint sich hier kein fester Typus ausgebildet zu haben, sondern der



klassizistische Geschmack der Römer wählte nach Belieben aus alten Vorbildern aus. Im vorliegenden Falle ist der leise nach links gewendete Kopf im Stil des 5. Jahrhunderts gehalten. Die Haare, in denen eine schmale Binde mit drei



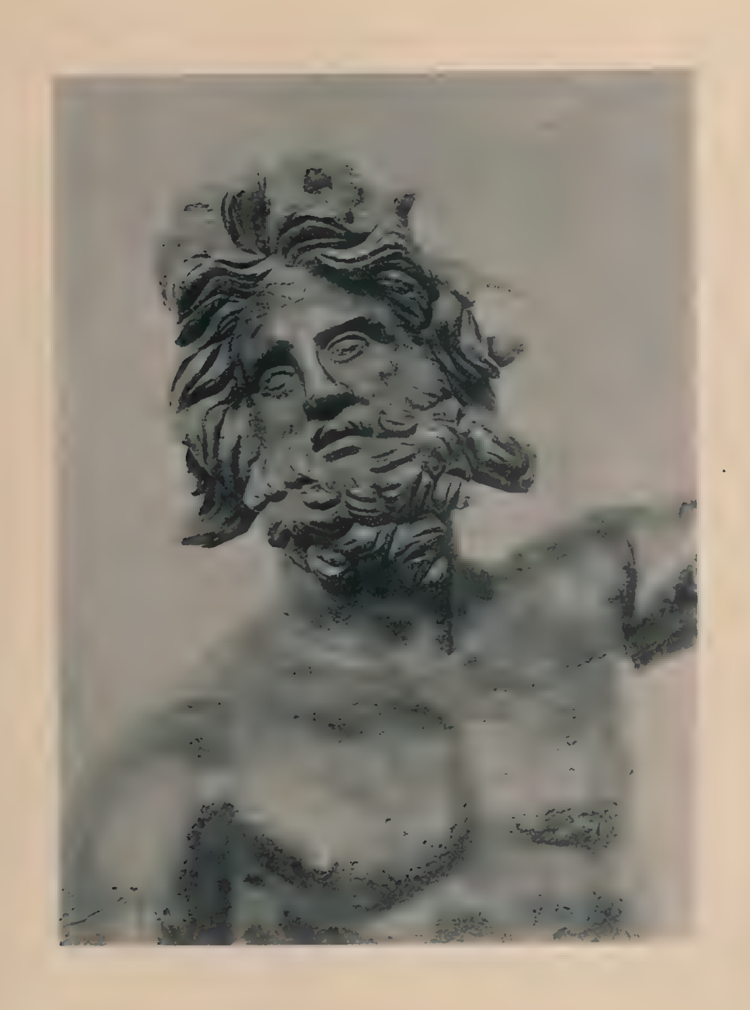
Blumenrosetten liegt, gehen oben auf dem Kopf noch alle vom Wirbel aus, sie sind auf der Stirn in ganz symmetrischen Locken angeordnet, wie wir es von polykletischen Köpfen kennen, und fallen, das Gesicht einrahmend, über die Ohren



herab. Hinten wehen sie, wie das Gewand von der Körperbewegung beeinflußt, in einem aus einzelnen Locken gebildeten dicken Schopf nach rückwärts. Die Behandlung des flatternden Gewandes mit den schematisch geführten, wie erstarrte

Wellen wirkenden Faltenzügen ist so recht charakteristisch für die klassizistische griechisch-römische Kunst des ersten vor- und nachchristlichen Jahrhunderts, die Rückführung der Larendarstellung auf einen griechischen Dionysostypus sehr zweifelhaft[1]). Die Arbeit des Stückes ist von entzückender Feinheit sowohl in den Schuhen als auch in den Gewandfalten, vor allem aber im Gesicht und in den Haaren, bei denen man sich an die besten originalgriechischen Bronzen erinnert fühlt. Nur der schöne Lar des Berliner Museums[2]), dem leider auch beide Arme fehlen, ist dem unsrigen wirklich ebenbürtig, und dies hat seinen einfachen Grund darin, daß er, wie ich an der Hand des mir vorliegenden Gipsabgusses feststellen konnte, einst sein Gegenstück bildete, also aus der Hand desselben, etwa der Zeit des Augustus angehörenden Meisters, hervorgegangen ist. Diese Laren bildeten bekanntlich immer ein im Gegensinne gearbeitetes Paar, hier erhob das Berliner Exemplar den linken Arm, stellt das linke Bein vor und wendet den Kopf zur Rechten. Im übrigen gleichen sich die beiden Bronzen in jedem Detail aufs genaueste; auch die Art der Oxydierung ist dieselbe, nur etwas besser erhalten ist der Berliner Lar, vor allem in den Schuhen und den Haaren.

[1]) *Wissowa, Annali dell'Inst. 1883. S. 156 ff. und Roschers Myth. Lex II Sp. 1893.*
[2]) *Hier im Texte wiedergegeben nach Photographien, die der Freundlichkeit R. Zahns verdankt werden.*



## STATUETTE DES POSEIDON

Tafel 17—18

Aus der Forman Collection, Katalog Nr. 84, Taf. 6. Früher in der Sammlung Fejervary-Pulszky. Abgebildet: C. de la Chausse, Mus. Romanum I, 2 Taf. 14. Montfaucon, Ant. expl. I, Taf. 29. 4. Mon. dell' Inst. 1854. Taf. 18. S. 89. Overbeck, Kunst-

mythologie II Taf. II, 2. Reinach, Répertoire II 28. 6. Roscher, Mythol. Lexikon III S. 2892.

Höhe von Kopf bis Fuß 0,295; bis zu den Fingern der erhobenen Linken 0,305. Es fehlen der Zeigefinger der linken Hand und einige Blätter des Haarkranzes. Ergänzt sind der rechte Fuß etwa von der Mitte des Schienbeines abwärts, der linke vom Knöchel an. Der rechte Arm war oberhalb des Biceps abgebrochen und ist mittels zweier moderner Nieten wieder angefügt, wobei ein ringsumlaufender schmaler Streifen eingelegt wurde. Die Bronze muß mit Säure gründlich von Oxydwucherungen gereinigt worden sein, das zeigt die tiefrote Färbung der Partien, an denen die Oberfläche zerstört ist, die, wo sie gut erhalten, eine schöne schwarzgrüne Patina aufweist. Stärkere Beschädigungen hat die Rückseite erlitten, hier sind neben der rechten Hüfte und unter dem rechten Glutäus zwei ziemlich umfangreiche Löcher modern ausgefüllt.

Der nackte bärtige Gott ist der Beherrscher des Meeres Poseidon, so kennzeichnet ihn, wenn auch Attribute jetzt fehlen, noch der Schilfkranz im Haar, von dem ein Bronzeblatt über dem linken Ohr sich erhalten hat, während die übrigen Blätter, die besonders eingesetzt und nach älteren Mitteilungen[1]) aus Silber waren, verloren gegangen sind. Danach ist das Attribut in der Linken sicher ein Dreizack gewesen, den der Gott aufstützte[2]). Der rechte Arm ist leicht nach vorne erhoben mit einer leisen Seitwärtsbewegung, die

[1]) *E. Braun, Mon. dell' Inst. 1854. S. 89.* [2]) *In der Hand ist noch die Einbettung des runden Schaftes sichtbar, an dem der jetzt fehlende Zeigefinger ausgestreckt anlag.*

nach unten geöffnete Hand ist leer[1]). Der Richtung dieses Armes folgt der Blick des nach rechts gewandten, ganz wenig zurückgelegten Kopfes. Der Körper ist in voller Vorderansicht gegeben, sein Gewicht ruht auf dem rechten Bein, während das linke zurück und etwas zur Seite gestellt ist, nur mit Zehen und Ballen auftretend.

Ein ungemein reizvoller Kontrast von Ruhe und Bewegung lebt in der Statuette, fest steht das rechte Bein und fest stützt sich der linke Arm auf, graziös tritt der linke Fuß zurück und voll verhaltener Bewegung ist der scheinbar untätige rechte Arm. Auch im Kopf glaubt man diesen Gegensatz sich fortsetzen zu sehen, dem unruhigen gelockerten Haupthaar steht die festgefügte Masse des Bartes gegenüber, aber die Kopfhaltung und das lebhafte Mienenspiel entscheiden doch für das Dominieren der Bewegung in dem ganzen Kunstwerk, die sich auch in der Ausbiegung der rechten Hüfte ausdrückt.

So gesellt sich in der Wirkung der Figur zu der göttlichen Majestät, die in der imponierenden Haltung zur Schau tritt, und der Kraft, die der muskulöse Körperbau verrät, eine nervöse Unruhe, die in dem Körper zu pulsieren scheint und deren Hauptträger Kopf und rechter Arm sind. Das Gesicht hat trotz der es umrahmenden auf- und niederflutenden Haare, der reich gegliederten Stirn, der beschatteten Augen und des leicht aufgeworfenen Mundes keinen pathetisch erregten, sondern nur einen unsteten Ausdruck, der schnell wechselnde

[1]) *Das im Handinnern befindliche Loch ist eine zufällige Verletzung.*

Stimmungen widerspiegelt. Äußerst charakteristisch ist die Haltung des rechten Armes. Mit Unrecht hat man vermutet, die Hand ruhe auf etwas auf, etwa auf dem Schwanz eines Delphines[1]), aber auch der schon geäußerte Gedanke, daß in der Handhaltung sich der Wunsch nach Ruhe ausdrücke[2]), scheint mir verfehlt. Im Gegenteil, wie im Gesicht ist auch hier nicht Ermüdung, sondern Unruhe verkörpert, die im ganzen Arm und in der Hand bis in die Fingerspitzen hinein zu vibrieren scheint; meisterhaft geben dies Drehung des Unterarmes und Krümmung der Finger wieder.

Was der Künstler hat ausdrücken wollen, ist klar; mit dem Beherrscher des Meeres, dem der Dreizack eigen ist, zugleich den Charakter des Elementes, und der konnte nicht einfacher und erschöpfender erfaßt werden, als in seiner Grundeigenschaft —, der ewigen Unruhe, die in Meeresstille und Meerestoben sich nur verschieden potenziert äußert. Es ist eine Charakterisierung, die hinausgeht über die rein äußerliche nur auf Attributen beruhende des älteren bis ins vierte Jahrhundert herrschenden Poseidonideals, aber anderseits noch nicht mit den effektvollen Mitteln der hellenistischen Zeit arbeitet, die den Meergott gerne in großartiger Pose und mit pathetischem Gesichtsausdruck darstellt.

Es muß ein großer Meister des 4. Jahrhunderts gewesen sein, dem wir die wundervolle Schöpfung, die unserer Bronze zugrunde liegt, verdanken, und sehr glücklich hat man sie

[1]) *Brunn, Ann. dell' Inst. 1857 S. 189. Overbeck, Kunstmythologie II S. 286.*
[2]) *Braun a. a. O.*

mit Lysipp in Verbindung gebracht, allerdings mit der nach meiner Ansicht verfehlten Einschränkung, daß in ihr eine hellenistische Fortbildung seines Poseidons vorliege, in der die lysippische Formensprache vergröbert sei[1]). Letztere Behauptung, die vielleicht der in falscher Ansicht und übertrieben greller Beleuchtung wiedergegebenen Abbildung des Forman Collection-Katalogs gegenüber verständlich ist, muß angesichts des Originals ganz entschieden bestritten werden. Die Figur ist vielmehr vom Scheitel bis zur Sohle echt lysippisch, in Ponderation, in den Proportionen, in der Behandlung der Einzelformen und in der Gesamtauffassung. Ein schlanker Körper mit langen Armen und Beinen und kleinem Kopf, die Muskulatur ganz dem Apoxyomenos entsprechend und nirgends übertriebene Formen, wie sie der sog. Thermendiadoche, der wirklich eine Vergröberung lysippischer Kunst darstellt, zeigt. Vor allem aber liegt eine durchaus lysippische Stimmung über dem Kunstwerk, die in der schon näher zergliederten den Körper beherrschenden inneren Unruhe ihren Ausdruck findet und diese zum eigentlichen Träger des Meergottideals macht. Die Unruhe gipfelt in dem prachtvollen Kopf, der trotz diskreter äußerlicher Charakterisierung — das Haar hat nichts Theatralisches, wie man wohl gemeint hat — eine Ahnung gewährt von der packenden Wirkung lysippischen Temperaments[2]). Alles in allem nach Form und Inhalt

[1]) *H. Bulle in seinem vortrefflichen Artikel Poseidon: Roscher, Myth. Lexikon III, S. 2893.* [2]) *Bulle a. a. O. S. 2892 führt einen Marmorkopf des Museo Chiaramonti (Amelung, Vatikan I, Nr. 607), der wie er richtig betont, in sehr engem Zusammenhang mit unserer Bronze steht, auf einen Poseidon des Lysipp zurück. Die lysippischen Elemente*

ein Poseidon des Lysipp[1]), bei dem allerdings begreiflich ist, wenn er, wie überhaupt die Werke des Lysipp, einen gewaltigen Einfluß auf die hellenistische Kunst ausgeübt hat.

Es ist nicht ohne Interesse, unsere Statuette mit der schönen Poseidonbronze von Dodona im Berliner Museum[2]) zu vergleichen, die ihr in den Maßen beinahe gleichkommt und von den Herausgebern ebenfalls dem lysippischen Kunstkreis zugeteilt wird. Sehr wahrscheinlich hat Lysipp mehr als einen Poseidon geschaffen und verschiedene Auffassungen vom Wesen dieses Gottes verkörpert, so daß an sich nichts im Wege stände, auch das Original der Dodonabronze, das gewiß in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts entstanden ist, ihm zuzuschreiben. Für mein Empfinden liegt aber nicht nur in den Proportionen, die gedrungener sind als die unserer Statuette, sondern auch in der geringeren Elastizität des Körpers, in der mehr konventionellen Haltung der Arme, vor allem aber im Kopf etwas Unlysippisches. Ihm fehlt ganz die nervöse Unruhe, die für diesen Meister so charakteristisch ist,

*sind auch in dem vatikanischen Kopf ganz unverkennbar, nur glaube ich, daß sie in dem Kopf unserer Bronze noch reiner vorhanden sind, und daß nicht dieser von jenem abhängig ist, wie Bulle meint, sondern umgekehrt. Der Marmorkopf drückt Abspannung und Mißmut aus, das welke Fleisch verrät einen alternden Mann. Ich glaube, daß wir nicht berechtigt sind, weder diese realistische Charakterisierung, die den Kopf porträtartig wirken läßt, noch jene allzu nüchterne Alltags-Stimmungsmalerei bei lyppischen Göttertypen vorauszusetzen. Der Kopf unserer Bronze scheint mir hier in einen hausbackenen Stil übersetzt, das Niveau irdischer — Bulle spricht von einem verwitterten Seebären — geworden zu sein. Ich kann mir schwer einen lysippischen Poseidonkörper zu diesem zwar individuellen aber wenig schwunghaften Kopf vorstellen.* [1]) *Die Beziehung des Poseidon mit dem aufgestützten Fuß im Lateran auf Lysipp, die Konrad Lange (Das Motiv des aufgestützten Fußes in der antiken Kunst S. 37 ff.) konstruierte, ist mit guten Gründen schon von Bulle (a. a. O. S. 2891) und Six (Archäol. Jahrb. 1909 S. 24) zurückgewiesen worden.* [2]) *Bronzen aus Dodona in den Kgl. Museen zu Berlin Taf. 4. 5, S. 24.*

er fußt eher auf Werken wie dem Asklepios von Melos, dem mit diesem zusammengestellten Bostoner Zeuskopf[1]) und den von Amelung[2]) auf Bryaxis bezogenen Werken. Daß lysippische Kunst auf Stellung und Muskulatur eingewirkt haben, will ich dabei nicht leugnen, aber sie ist ein äußerlicher Faktor, nicht wie bei unserer Bronze die Grundlage des Kunstwerkes.

[1]) *Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. u. röm. Skulptur Taf. 572. 573.* [2]) *Revue archéol. 1903, II, S. 177 ff., Ausonia III, S. 115 ff.*

## KOPFFRAGMENT

**Tafel 19**

Aus Rom. Höhe 0,17, Breite 0,225. Erhalten ist nur die hohlgegossene linke obere Gesichtspartie eines überlebensgroßen männlichen Kopfes mit den Resten eines Helmes über dem in einzelnen kleinen Löckchen aufstrebenden Haar. Die Form des Helmes scheint eine ungewöhnliche gewesen zu sein. Der diademartige vordere Rand, von dem eine jetzt nur noch in Resten erhaltene aufrechtstehende Backenklappe ausgeht, ist durch eine Einkehlung mit der Kappe, die noch im Ansatz vorhanden ist, verbunden. Hinter dem Ohr wird ein Nackenschirm sichtbar.

Aus diesem kleinen Rest eines wohl zwecks metallgieriger Einschmelzung gewaltsam zerschlagenen Bronzewerkes spricht noch eine große künstlerische Meisterschaft. Wundervoll ist die Modellierung von Stirn, Brauenbogen, Schläfe und Wangenrest, ihr ebenbürtig die Arbeit des Haares, bei dem die einzelnen Locken, wie vom Sturme gesträubt und ineinandergewühlt, in lebendigstem Spiel gebildet sind. Man ahnt die Leidenschaft die diesen Krieger, den wir uns nach dem

Nackenansatz mit vorgestrecktem Kopf im Kampf begriffen denken dürfen, durchtobte. Es ist schwer aus dem wenigen Erhaltenen auf Stil und Zeit zu schließen, der hellenistischen Epoche möchte man am liebsten das Werk zuschreiben, der schöne Kentaurenkopf in Speier[1]) scheint mir in der Behandlung der Haare nächstverwandt zu sein.

[1]) *Furtwängler, Bonner Jahrbücher Heft 93 Taf. 6.*

# ALEXANDER

Tafel 20

Aus Sammlung Lipperheide. Helbings Auktionskatalog 1910 Nr. 624. Höhe 0,174. Mit Säure gereinigt. Es fehlen der linke Fuß ganz, das Vorderteil des rechten, der Zeigefinger und das Attribut der rechten Hand.

Ein nackter Krieger mit korinthischem Helm, im linken Arm das in der Scheide steckende Schwert haltend, mit der hoch erhobenen Rechten die jetzt fehlende Lanze aufstützend. Er setzt das linke Spielbein weit zurück und wendet den Kopf zur linken Seite. Es ist eine römische Bronze von ziemlich derber Ausführung, bei welcher der Hauptnachdruck auf der starken Betonung der Muskulatur liegt, aber das großartige Motiv verrät eine ältere Quelle. Es muß ein hervorragendes Werk hellenistischer Kunst als Vorbild benutzt worden sein, wie ich vermute eine Statue Alexanders des Großen, denn auf ihn scheinen mir die Gesichtszüge deutlich hinzuweisen. Auch die Form des Helmes, der in seiner unteren Partie mit den seitlichen Falten an die makedonische Kausea

erinnert, würde hierfür sprechen. An einen römischen Mars zu denken liegt kein Grund vor, die geläufigen Typen desselben sind ganz anderer Art[1]. Die Art der Haarbehandlung, die korkzieherartig neben den Wangen und in den Nacken herabfallenden langen Locken haben ihre nächste Parallele an dem großartigen Alexanderkopf aus Kos in Konstantinopel[2], dessen Helm am besten nach unserer Bronze ergänzt würde.

[1]) *Über diese zuletzt Studniczka in den Röm. Mitt. 1910, S. 42 ff. Die von Dilthey in den Bonner Jahrbüchern Bd. 53, 54, Taf. 1—11, S. 1 ff. auf Mars gedeuteten Bronzen sind wohl eher Heroendarstellungen.* [2]) *Archäol. Anzeiger 1905, S. 10.*

## RINGERGRUPPE

Tafel 21

Aus der Forman Collection, Katalog Nr. 95. Höhe 0,165 m.

Zwei nackte Männer von athletischem Körperbau, der eine bärtig, der andere unbärtig, sind im Ringkampf verschlungen, der aber bereits entschieden scheint, da der jüngere vollständig in der Gewalt seines Gegners ist. Dieser steht aufrecht hinter ihm und drückt ihn, nachdem er ihm seine beiden Arme nach rückwärts gebogen und auf diese Weise aktionsunfähig gemacht hat, mit der linken Hand im Genick zu Boden. Außerdem hat er sein rechtes Bein vor das des Unterliegenden gestellt, der nur noch mit seinem linken Fuß einen wirklichen Halt am Boden findet.

Mir sind noch fünf weitere Wiederholungen der Gruppe bekannt, im British Museum[1]), im Bonner Kunstmuseum[2]), in der Sammlung de Clercq[3]), in der Sammlung Warrocqué[4]), endlich eine fünfte, die ich nur aus Photographien kenne, deren Aufenthaltsort ich aber nicht weiß. Es sind alles ebenfalls Kleinbronzen, die aber sämtlich in einem Detail von unserm Exemplar abweichen, nämlich darin, daß der Sieger nicht nur mit einem sondern mit seinen beiden Beinen vor

[1]) *Journ. of. hell. Stud. 1905, Taf. XI, b. S. 288.* [2]) *Aus Vienne stammend. Höhe 19 1/2 cm.* [3]) *Collection de Clercq III, Nr. 253, Taf. 41. Höhe 14 cm.* [4]) *Collection Raoul Warrocqué 1909, Nr. 270.*

dem rechten Bein des Unterliegenden steht und dieses mit der linken Ferse nach hinten hinausdrückt, eine Stellung, durch welche die Gesamtkomposition sehr an Lebendigkeit gewinnt, und die sicher die ursprüngliche war.

Außer dieser direkten Wiederholungen muß hier noch einer nahe verwandten Schöpfung gedacht werden, gleichfalls einer Ringergruppe, die in fünf antiken Bronzekopien erhalten ist[1]). Der Sieger steht auch hier aufrecht im Rücken seines Gegners, biegt dessen rechten Arm zurück und drückt seinen Kopf herunter. Ein wesentlicher Unterschied besteht nur darin, daß der Unterliegende seinen linken Arm noch frei hat und ihn sowie das rechte Knie am Boden aufstützt.

Ebenso wie diese Gruppe, wenn auch in einem Exemplar der Sieger als Hermes, in einem andern als Herakles charakterisiert ist, nur als allgemeine Verherrlichung des Ringkampfes aufgefaßt werden darf, so auch die unsrige, die sehr mit Unrecht, wohl weil der bärtige Kopf einem geläufigen Heraklestypus nahesteht, vielfach als Herakles und Antaios gedeutet wird. Hiergegen spricht vor allem, daß während der Sage nach Herakles bestrebt sein muß, den Antaios von der Erde fernzuhalten, hier umgekehrt der Unterliegende zu Boden gedrückt wird.

[1]) *a. Florenz. Gall. di Firenze III, Taf. 123, 2. Reinach, Rép. II, S. 538, 5. b. Petersburg. Compte rendu 1867, Taf. 1, S. 5. Reinach, Rép. II, S. 538, 1 u. 3. Journ. of hell. Stud. 1905, S. 290, Fig. 25. Bei diesem Exemplar sind die Arme des Siegers in der Handlung vertauscht. c. Konstantinopel. Archäol. Jahrb. 1898, Taf. 11, S. 177. Revue archéol. 1899, II, Taf. 18. d. Louvre. Reinach, Rép. II, S. 234, 2. e. British Museum. Cat. of Bronzes 853, Taf. 27. Vgl. zu dieser Gruppe außerdem Petersen, Röm. Mitt. 1900, S. 158 u. Klein, Kunstgeschichte III, S. 309, der unbegreiflicherweise das Londoner Exemplar für archaisch erklärt, während es provinzial-römisch wie die übrigen ist.*

Die Frage nach der kunstgeschichtlichen Stellung beider auch stilistisch nahe zusammengehöriger Gruppen ist nicht leicht zu beantworten. Daß sie in so vielen Wiederholungen erhalten sind, spricht für ihre Beliebtheit, daß durchweg alle Exemplare eine sehr derbe, vielfach sogar rohe Ausführung zeigen, dafür, daß sie als Dutzendware weit verbreitet waren, wozu auch stimmt, daß die Fundorte, soweit sie bekannt sind, an den „Rändern des römischen Reiches" liegen. Anderseits können nicht beide Schöpfungen als selbständige künstlerische Leistungen gelten, dafür sind sie im Motiv zu sehr voneinander abhängig. Auch ist, strenge beurteilt, die Komposition eigentlich kein Meisterwerk, die Gruppe fällt entsprechend dem schon entschiedenen Kampfe auch formell auseinander und wirkt trotz starker Betonung aller Kräfteanspannung nicht entfernt so packend wie das berühmte Florentiner Ringerpaar.[1]) Man kann vielleicht vermuten, daß ein Künstler römischer Zeit in Anlehnung an jenes herrliche Werk hellenistischer Kunst[2]) eine Gruppe geschaffen hat, die einen Ringersieg darstellen sollte, und daß diese uns in zwei Fassungen vorliegt, von denen jede wieder variiert worden ist. Die relativ glücklichste Lösung scheint mir jene in fünf Exemplaren erhaltene Komposition zu sein, von der unsere Bronze in der Beinstellung des Siegers abweicht, die Beliebtheit der Gruppen ist aber wohl eher auf Rechnung des Sujets als auf die der künstlerischen Leistung zu setzen.

[1]) *Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 431. Amelung, Führer durch Florenz, S. 45.*
[2]) *Löwy, Röm. Mitt. 1900, S. 159 Anm. 1, u. Die griech. Plastik, S. 119.*

# DIONYSOS UND SATYR

Tafel 22

Aus der Forman Collection. Katalog Nr. 107, Taf. 7. Reinach, Répertoire III, 35. 7. Höhe 0,18.

Der ruhig stehende Dionysos ist zu einer Gruppe verbunden mit einem kleinen weitausschreitenden Satyr, auf dessen rechte Schulter er seinen linken Unterarm stützt. Der Gott trägt Stiefel an den Füßen, die Nebris über dem linken Arm, neben ihm steht eine Amphora. Er hebt seinen rechten Arm und legt die Hand auf seinen efeubekränzten Kopf, an dem auf der Stirn zwei kurze Stierhörner hervorsprießen. Seine linke Hand hält ein Trinkhorn. Der Satyr, ebenfalls mit kurzen Stierhörnern und Zotteln am Hals, stützt mit der Linken einen Knotenstock auf und legt die Rechte hinten auf den Oberschenkel des Dionysos, den er zum Weitergehen veranlassen zu wollen scheint.

Die Vereinigung des Dionysos mit dem Satyr in einer rundplastischen Gruppe scheint der frühhellenistischen Kunst zu entstammen, in der überhaupt zum erstenmal enger geschlossene Figurenverbindungen auftreten. Ein schönes Marmor-

werk in Florenz[1]) zeigt uns den Weingott auf seinen Diener gestützt, eine wundervolle Komposition, der gegenüber unsere Gruppe, die das gleiche Thema behandelt, unleugbar einen Rückschritt bedeutet. Sie ist eine echt römische Lösung, zwei Figuren sind ganz äußerlich miteinander verbunden, und zwar ist für den Dionysos der bekannte Typus des Apollon Lykeios gewählt. Auch diese römische Gruppe muß übrigens sich großer Beliebtheit erfreut haben, sie ist noch in vielen Marmorwiederholungen erhalten[2]), in denen der Dionysos ziemlich unverändert erscheint, der Satyr dagegen variiert wird. Bemerkenswert ist, daß auch unsere Bronze nach einem Marmorvorbild kopiert zu sein scheint, da bei diesem sowohl die Stütze zwischen dem linken Bein des Satyrs und seinem Stock wie auch die Amphora neben dem Dionysos sich aus technischen Gründen erklären, die für den Bronzeguß wegfallen. Das Werk etwa nicht für antik zu halten, scheint mir nach dem äußeren Zustand keine Berechtigung vorzuliegen.

[1]) *Brunn-Bruckmann, Taf. 620.*

[2]) *Aufgeführt von P. Arndt, ebenda. Es fehlt in der Liste die abozzierte Gruppe des Athener Museums (Ephemeris 1888, Taf. 1) deren Motiv, das mit dem des venetianischen Stückes (Arndt, Fig. 4) nahe zusammengeht, mir das verhältnismäßig geschlossenste und wirkungsvollste zu sein scheint. Benutzt ist die gleiche Komposition auch in einer Marmorgruppe aus Pavlikéni in Bulgarien, die noch weitere Figuren des bacchischen Thiasos hinzufügt (Filow, Mitteil. d. bulgar. archäol. Ges. III 1912, S. 28, Fig. 23).*

# PARISBÜSTE

Tafel 23

Angeblich aus Kleinasien. Höhe 0,125 m.

Vor einer kreisrunden, hinten ausgehöhlten Scheibe als Hintergrund springen Brust, Schulter und Hals eines Jünglings in Relief, sein Kopf und rechter Arm in voller Rundung vor. Er trägt asiatische Kleidung, den langärmeligen, am Handgelenk einen Wulst bildenden Chiton, eine auf der rechten Schulter geknüpfte Chlamys und die sog. phrygische Mütze mit lose herabhängenden Seitenlaschen. Diese Kopfbedeckung ist, nach den besonders eingesetzten Knöpfen zu schließen, aus Leder zu denken und wird durch eine über die Stirne laufende, in der Mitte mit einem Kupferstreifen eingelegte Binde auf dem lang herabfallenden lockigen Haupthaar zusammengehalten. Der Kopf ist stark zur linken Seite gedreht und leicht aufwärts gerichtet, der rechte Unterarm greift, die Brust überschneidend, zur linken Halsseite empor, wo die Hand in eigenartiger Fingerhaltung mit der Chlamys verbunden ist. Daumen und Zeigefinger sind ausgestreckt, und letzterer ist durch eine vom Gewand ausgehende schmale

Bandschlinge gesteckt, wohl nur um der Hand einen Halt zu geben.

Die Bronze ist der dekorative Schmuckteil eines größeren Möbels, vielleicht eines Ruhelagers, an denen derartige runde Scheiben mit vorspringenden Köpfen mehrfach erhalten sind. Bewundernswert ist es, mit welchem Geschick die Büste in das Rund hineinkomponiert ist, so daß einerseits der Zusammenhang mit dem Hintergrund und damit der dekorative und tektonische Charakter vollkommen deutlich ist, anderseits das Motiv der Figur, obwohl diese nur im Ausschnitt gegeben ist, ganz geschlossen und äußerst lebendig wirkt, wozu in erster Linie der völlig in Rundplastik gebildete eine Arm unter Weglassung des andern beiträgt.

Für die Benennung der Bronze kommen Paris und Attis in Betracht, doch scheint mir die Deutung auf ersteren vorzuziehen schon des leidenschaftlichen Gesichtsausdrucks wegen, an dessen Stelle bei Attis meist resignierte Traurigkeit zu finden ist. Auch eignet sich das Bild des feurigen Liebhabers der Helena trefflich zum Schmuck einer Kline.

Die Bronze ist eine römische Arbeit, man möchte sie nach ihrer für ein dekoratives Glied wirklich vortrefflichen Arbeit, die dem schönen Thema in jeder Weise gerecht wird, gerne in die frühe Kaiserzeit setzen, der dem Kopf zugrunde liegende Typus ist aber der griechischen Kunst vom Ende des 4. Jahrhunderts entlehnt, und zwar scheinen mir die Köpfe auf dem Alexandersarkophag in Konstantinopel die nächste stilistische Parallele darzubieten.



## FLIEGENDER EROS

Tafel 24

Aus der Forman Collection. Katalog Nr. 116, Taf. 8. Höhe 0,413.

Der hohlgegossenen Bronze fehlen der linke Fuß, der rechte Arm und Fingerteile der linken Hand. Auf dem Wirbel finden sich Reste eines starken Eisenstiftes, an beiden Schulterblättern erkennt man in schwachen, vertieften Umrissen die Ansatzspuren von Flügeln, die auf der glatten Fläche angelötet gewesen sein müssen und abgefallen sind.

Eros ist in Flugbewegung dargestellt, nur mit den Zehenspitzen des rechten Fußes den Boden berührend, das linke Bein nach hinten hinausstreckend. Der Körper ist ein wenig vornüber geneigt, der linke Arm gehoben vorwärtsgestreckt, der rechte ging zurück und war vermutlich gesenkt. Die Haare sind hinten lang gelockt, über der Stirnmitte ist mit einer Binde ein kleiner Schopf hochgebunden, Einzellöckchen fallen in die Stirn und vor den Ohren herab. Die Augäpfel sind in Silber eingelegt.

Die hellenistische Zeit hat den Jüngling Eros zum Knaben umgewandelt, ihre Poesie und Kunst aus dem die Liebessehnsucht verkörpernden Gott den schalkhaften übermütigen Gesellen gemacht, der loser Streiche und Schelmereien voll ist. Unsere Bronze ist ein vortrefflicher Vertreter dieser Richtung. Die runden, fettgepolsterten Kinderformen sind der Wirklichkeit entsprechend wiedergegeben, das Gesicht mit dem geöffneten Munde hat einen lachenden Ausdruck, die Haare sind nach Knabenart frisiert. Fackel und Bogen werden in dieser Zeit zu den geläufigsten Attributen des Kleinen, und erstere werden wir wohl auch hier in der linken vorgestreckten Hand annehmen dürfen.

Die Ausführung der Bronze ist nicht besonders fein, vor allem in der Körperdurchbildung, es ist eine dekorative römische Arbeit, der es vor allem auf das reizvolle Motiv ankam und die vielleicht als wirklicher Fackelträger praktischen Zwecken diente.[1])

[1]) *Vgl. Burlington Club. Exhibition 1904. Taf. 29.*



## EROT MIT WEINTRAUBEN

Aus Sammlung Sarti. Auktionskatalog Rom 1906, Nr. 47, Taf. 7. Höhe 0,07.

Der linke Arm, der rechte Flügel und die Spitze des linken fehlen. Auf der Rückseite ist die Bronze durch Oxydierung stark mitgenommen. Ein kleiner vorwärtsschreitender Eros mit ausgebreiteten Flügeln trägt in beiden Händen vor sich her einen Korb, aus dessen Innern über den Rand eine Fülle von Weintrauben quillt. Spuren der fehlenden linken Hand sind am Korbe sichtbar. Es ist ein entzückendes Figürchen, das, auf die verschiedensten Ansichten berechnet, von allen Seiten außerordentlich lebendig und anmutig wirkt. Die rundlichen Formen des Kinderkörpers sind diskret an-

gedeutet, am feinsten ist das pausbackige Gesicht mit dem schalkhaften Ausdruck geraten. Vortrefflich ist auch die Arbeit der Haare. Der Typus ist eine der vielen liebenswürdigen Schöpfungen hellenistischer Kunst auf dem Gebiete des Genres, die im kaiserlichen Rom befruchtend weiterwirkten.

## APHRODITE MIT ZWEI EROTEN

### Tafel 25

Aus der Forman Collection. Katalog Nr. 103. Höhe 0,24.

Ergänzt sind der rechte vordere Fuß des Untersatzes sowie Füße und Basis des linken Eroten, die rechte Hand des rechten Eroten fehlt, der Bogen in der Hand des andern ist unvollständig. Ob das Ganze ursprünglich zusammengehörte, ist zweifelhaft, da jetzt alle drei Figuren modern auf dem Untersatz befestigt sind. Beim rechten Eroten zeigt die Oberfläche der Bronze einen andern Charakter als an den übrigen Teilen.

Auf einem dreifüßigen, halbrunden Untersatz mit einem halbkreisförmigen Ausschnitt auf der Vorderseite, zu dem vier niedrige Stufen hinaufführen, und zwar die beiden unteren vor dem Sockel vorspringend, steht im Hintergrund eine nackte Aphrodite, vorne beiderseits ein kleiner Erot. Die Göttin trägt ein hohes, blätterförmig gezacktes Diadem, einen Kranz in der Rechten und einen Apfel in der erhobenen Linken. Der rechte Erot hält ihr einen aufgeklappten Spiegel entgegen, auf den aber ihr seitwärts in die Ferne gerichteter Blick nicht fällt, der linke Erot mit dem Köcher auf dem

Rücken schießt einen Pfeil ab, auch er im Dienste der Aphrodite.

Ein äußeres Indizium, die Form des Nackenschopfes der Göttin, weist die Bronze in das erste nachchristliche Jahrhundert, in claudische Zeit, der Typus der Aphrodite ist älter, er geht auf eine der zahlreichen Schöpfungen des hellenistischen Ostens zurück, bei denen der Nachdruck auf starker weiblicher Körperfülle lag und die in römischer Zeit durch Attribute unendlich variiert wurden[1]). Die Ausführung der hohl gegossenen Bronze ist wenn auch nicht fein so doch sorgfältig, die Modellierung des weiblichen Körpers verrät eine geschulte Hand.

Die eigenartige Form des Untersatzes ist römisch und gerade für Aphroditebronzen in Verbindung mit Eroten geläufig[2]). Man hat mit Unrecht dabei an den Rand eines Badebassins gedacht[3]), aber ebenso unzutreffend ist die Bezeichnung Lararium oder Teil eines Larariums[4]), es ist nichts weiter als eine besonders gestaltete Basis, von der allerlei kleine Varianten vorkommen[5]).

[1]) *Vgl. vor allem die Bronzen der Sammlung de Clercq und der Bibliothèque nationale.*
[2]) *Babelon et Blanchet, Bronzes de la Bibliothèque nationale Nr. 249 u. 250.* [3]) *ebenda.*
[4]) *Collection de Clercq III (Bronzes) No. 328. The Forman Collection, Catalogue Nr. 103.*
[5]) *Collection de Clercq Nr. 43, Taf. 8; Nr. 113, Taf. 24; Nr. 133, Taf. 29.*

# APHRODITE

Tafel 26

Aus der Forman Collection. Katalog Nr. 90. Höhe 0,28 mit Basis 0,335.

Die Befestigung der Figur auf der sechseckigen Basis ist modern, nach dem Aussehn der Oberfläche gehörten beide aber ursprünglich zusammen. Neu sind auch die beiden Löcher in der rechten Hand.

Die nackte Göttin mit großem, oben in fünf gezackte Blätter auslaufenden Diadem auf dem wohlfrisierten Haar ist mit ihrer Körperpflege beschäftigt, das beweist der auf der vorgestreckten linken Hand liegende runde flache Gegenstand, der nichts anderes als ein Stück Schminke sein kann. Von dem Attribut der erhobenen rechten Hand, wohl irgendeinem andern Toilettengegenstand, sind nur geringe Spuren an Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger erhalten.

Die Bronze gehört ihrer Ausführung nach, die ziemlich derb ist und in der Behandlung der Formen sich wenig auf Details einläßt, in die frühe römische Kaiserzeit, zugrunde liegt ihr der Typus des fetten weiblichen Körpers, den die hellenistische Kunst aus Werken des 4. Jahrhunderts entwickelte. Er war besonders in Syrien und Ägypten beliebt und hat später die Provinzialkunst des römischen Reiches stark beschäftigt.

## NACKTER MANN MIT KREISEL

Tafel 27

Aus der Forman Collection, Katalog Nr. 99. Höhe 0,335. Der linke Arm war abgebrochen und ist wieder angesetzt. die jetzt leere linke Hand wird nach der Fingerhaltung zu schließen ein stabartiges Attribut gehalten haben.

Die Figur steht breitbeinig, mit rechtem Spielbein, auf beiden Sohlen auf. Die linke Hüfte ist stark nach auswärts gebogen, der linke Unterarm leicht vorgestreckt, der rechte Unterarm erhoben. Die rechte Hand hält einen kegelförmigen Gegenstand mit der Spitze nach unten, der kaum etwas anders sein kann als ein Kreisel, den die drei Finger fassen, um ihn in rotierender Bewegung auf den Boden zu schnellen, wo ihn dann die in der Linken vorauszusetzende Peitsche weiter antreiben wird. Daß in der antiken Welt auch Erwachsene sich mit dem Kreiselspiel abgaben, ist uns schon aus Vasenbildern bekannt.[1])

Dem reizvollen und in seiner Art einzig dastehenden Motiv entspricht leider die Güte der Ausführung nicht. Die

[1]) *Vgl. Hartwig, Meisterschalen S. 658.*

Bronze hat in der Linienführung etwas Eckiges und Unausgeglichenes, Ober- und Unterkörper scheinen im Aufbau nicht gut zueinander zu stimmen. Die Füße, die Hände und die Brust sind übermäßig plump geraten, der Kopf sollte wohl individuell erscheinen, wirkt aber nur ungeschickt angelegt. Alles in allem läßt die Statuette eine richtige künstlerische Schulung vermissen. Man spürt gewisse Anlehnungen an gute Vorbilder, ohne diese näher bestimmen zu können, da sie durcheinandergeworfen und verzerrt worden sind. Ich glaube, wir dürfen in diesen Schwächen ein Kriterium etruskischer Kunstart erkennen, die griechische Werke nach eigenem Geschmack umstilisierte. Am Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. dürfte die Bronze etwa entstanden sein.

# WEIBLICHE GEWANDFIGUR

Tafel 28

Aus der Forman Collection, Katalog Nr. 72. Höhe 0,105.

Stehende Frau in enganschließendem, bis fast zu den Füßen herabreichendem, hemdartigem Gewand mit kurzen Ärmeln. Sie streckt beide Arme seitwärts vom Körper ab, die linke Hand ist leer, die rechte hielt wie zum Wurf ausholend einen Ball oder eine Frucht. Das Gesicht ist recht roh ausgeführt, die Haare sind in gestanzten Spiralen angegeben, die gedrehte Löckchen darstellen sollen. Es ist eine etruskische Arbeit, bei deren Stillosigkeit sich schwer über die Entstehungszeit urteilen läßt. Wahrscheinlich bildete die Figur den Teil eines Gerätes.

## HERAKLES

Tafel 28

Aus der Forman Collection, Katalog Nr. 75. Höhe 0,11.

Die Attribute beider Hände fehlen jetzt. Ein sehr gewöhnlicher spätetruskischer Typus des unbärtigen Herakles in Angriffstellung. Er trägt das Löwenfell auf dem Kopf und über dem linken Arm, die erhobene Rechte schwang die Keule, die vorgestreckte Linke hielt den Bogen. Verhältnismäßig gutes Exemplar.

# REITER

Tafel 29

Aus der Forman Collection, Katalog Nr. 122. Höhe 0,12. Der Reiter, früher wohl durch Lötung mit dem Pferd verbunden, ist jetzt abnehmbar.

Auf einem sich bäumenden, mit den Hinterbeinen auf einer profilierten runden Basis befestigten Hengst reitet ein nackter Jüngling. Er streckt beide Unterarme zur Zügelhaltung wagrecht vor, sein Haar ist wulstartig aufgebunden. Die frisch empfundene Komposition ist in der Ausführung ziemlich nachlässig, wohl entsprechend dem rein dekorativen Zweck der Bronze, die vermutlich die Krönung eines Kandelabers bildete. Der Stil ist entwickelt etruskisch oder frührömisch, auf hellenistischer Grundlage fußend. Ein genau übereinstimmendes Stück befindet sich in Paris im Cabinet des Médailles.[1])

[1]) *Bronzes de la bibliothèque nationale Nr. 893.*

## BÜSTE DES DOMITIAN

Tafel 30

Aus Lyon. Höhe 0,16 m. Die linke Schulter und der linke Armansatz sind weggebrochen, ein großes Loch in der linken Backe ist mit Gips ausgefüllt. Die Bronze ist hohl gegossen, die Büste war, wie vorhandene Reste zeigen, mit Blei gefüllt, hinten ist in ihren sich an dieser Stelle verbreiternden Rand ein jetzt nur noch im Ansatz erhaltener, im Querschnitt quadratischer ($1^1/_2 : 1^1/_2$ cm) Eisendübel eingelassen, der zur Befestigung des Stückes an eine Rückwand diente. Dieser Verwendung entsprechend ist das Haar am Hinterkopf nur flüchtig angelegt.

Es ist ein sicheres Porträt des römischen Kaisers Domitian, das, weil nur eine zu einem Gerät gehörige kunsthandwerkliche Arbeit, nicht mit besonderer Feinheit durchgebildet ist, aber doch in charakteristischer Weise das unsympathische Äußere dieses Flaviers wiedergibt, sein dickes Gesicht mit der gebogenen Nase, die durch eine Verletzung der Bronze an der Spitze etwas abgeplattet ist, dem runden Kinn und dem falschen Ausdruck der leicht schielenden Augen. Das

Haar ist, wie vielfach bei den flavischen Porträts, in einzelnen gebogenen Löckchen gearbeitet, die Augensterne sind durch ganz kleine runde Löcher wiedergegeben. Die Büste trägt den Panzer mit dem vor der rechten Schulter geknüpften Paludamentum, eine sehr günstige Tracht für dekorative Wirkung.

Wie die Bronze verwendet war, d. h. an welch einem Hintergrund sie angebracht zu denken ist, läßt sich nicht mehr mit Gewißheit ausmachen, nur macht die Befestigungsart mittels eines Eisendübels wahrscheinlich, daß das betreffende Gerät, dem die Büste als Verzierung diente, ebenfalls aus Eisen oder wenigstens aus eisenbeschlagenem Holz war, wie z. B. die in Pompeji gefundenen Geldtruhen, an denen sich solche bronzene Emblemata in Büstenform finden.[1]) Unsere Bronze zeigt übrigens, daß die für römische Porträts angenommene Entwicklung der Büstenform, nach der die Armansätze erst in antoninischer Zeit ausgebildet werden, solche dekorativen Appliken nicht in sich begreift.

[1]) *Mau, Pompeji* [2] *S. 260.*

## KOPFGEFÄSS

Tafel 31

Aus der Forman Collection. Katalog Nr. 156, Taf. 9. Höhe 0,155, mit Henkel 0,26. Die Pupillen, die besonders eingesetzt waren, fehlen jetzt.

Eine Jünglingsbüste, unten grade abgeschnitten, so daß ein Fuß überflüssig wurde, ist als Gefäßform benutzt. Aus dem Haar steigt in Gestalt einer aufstrebenden Locke beiderseits eine runde Öse auf, an welcher der bogenförmige Henkel mit den fein profilierten aufgebogenen Enden vermittelst eines verbindenden Ringes befestigt ist; die Enden dieser Ringe schlingen sich in Spiralwindungen ineinander. Den Deckel bildet ein runder Haarausschnitt oben auf dem Kopf, der an einem im Scheitelpunkt befindlichen Scharnier aufklappbar ist und eine Öffnung von 4 cm Durchmesser verschließt.

Die Brust, über die schräg eine auf der linken Schulter durch einen Knopf zusammengehaltene Chlamys läuft, sowie das Gesicht zeigen volle weichliche Formen und erinnern zusammen mit dem lockigen tief in die Stirn fallenden Haar an den Antinous-Typus, ohne daß es mir gerechtfertigt er-

scheint, unserer Bronze geradezu diesen Namen zu geben.[1]) Dazu gleichen die sehr allgemein ideal gehaltenen Züge doch zu wenig dem charakteristischen Porträt des schönen Bithyniers; die der Büstenform und der Ausführung nach in hadrianische Zeit gehörige Arbeit mag allerdings durch dieses beeinflußt worden sein. Es wird irgendeine Gottheit dargestellt sein, wie öfters in derartigen Kopfgefäßen.

Gefäße in Form menschlicher Köpfe zu gestalten, ist der antiken Toreutik und Keramik von früh an geläufig, doch scheint die hier angewandte Art, wo ein Teil der Schädeldecke selbst als Deckel dient, erst in der römischen Kaiserzeit aufgekommen zu sein. Wenn hier auch ein eigentlicher Ausguß im Gegensatz zu den älteren Kopfgefäßen fehlt, so deutet doch die ganze Form auf eine Verwendung als Behälter von Flüssigkeiten, etwa wohlriechenden Essenzen hin. Die Arbeit des vorliegenden Exemplares hebt sich aus der Reihe der übrigen gleichartigen Stücke durch ihre ungewöhnlich gute und sorgfältige Ausführung heraus, die für hadrianische Plastik charakteristische etwas leblose Glätte kommt auch in diesem rein dekorativen Werk recht prägnant zum Ausdruck.

[1]) *Wie es der Katalog der Forman Collection tut.*

## ARMFRAGMENT

Tafel 32

Länge 0,165, Höhe der kleinen Hand 0,04.

Das Fragment, ein rechter Unterarm, der mit den Fingern einen kleineren linken Unterarm, an dessen Hand die Finger gestreckt sind, umspannt, ist in seinem jetzigen Zustand ein Rätsel. Die Spuren im Innern der großen Hand verraten, daß der kleinere Arm sich hier noch weiter fortgesetzt hat. Auffallend ist die mangelhafte Ausarbeitung der kleinen Hand, die sehr steif und leblos wirkt und es daher nicht sehr wahrscheinlich macht, daß wir hier den Rest einer Gruppe, etwa des Polyphem, der einen Gefährten des Odysseus packt, vor uns haben. Eher wird man vielleicht an eine zur Schau getragene Votivhand denken dürfen.

# TIGERKOPF ALS WASSERSPEIER

Tafel 33—34

Aus Sammlung Lipperheide. Helbings Auktionskatalog, München 1910, Nr. 654, Taf. 14. Aus Italien. Ehemals Sammlung Milani. Länge 0,245.

Die Schnauze ist etwas platt gedrückt. Der Kopf diente wie die runde Öffnung im weitaufgerissenen Maul, aus dem die Zunge heraushängt, sowie das im Kopfinnern befestigte, hinten noch in beträchtlicher Länge ($10^1/_2$ cm) herausragende Bronzerohr zeigen, als Brunnenmündung, vermutlich in einem vornehmen römischen Hause, denn die Bronze ist in Anlage wie Ausführung eine dekorative Arbeit ersten Ranges, die alle sonst erhaltenen ähnlichen Stücke weit überragt.[1]) Der Meister muß ein ausgezeichnetes griechisches Vorbild benutzt haben, das in wunderbar einfacher Stilisierung die unbändige Wildheit des Raubtieres im Gesichtsausdruck festzuhalten verstanden hat. Nach der Bildung der Augen möchte man als Entstehungszeit für den Typus das vierte Jahrhundert oder den Anfang der hellenistischen Epoche annehmen.

[1]) *Zu vergleichen sind die beiden Tigerköpfe in Berlin, Österr. Jahreshefte 1904 S. 154. und in Neapel, Museo Borbonico I Taf. 51. Ferner Cook Collection Taf. 34.*

## GROSSER DEINOS

Tafel 35

Aus Unteritalien. Höhe 0,39, Umfang 1,29. Untersatz und Deckelgriff fehlen, die Zugehörigkeit des Deckels ist nicht absolut sicher.

Der Gefäßkörper ist getrieben, dagegen der angenietete Mündungsrand gegossen. Um den Bauch läuft, sehr fein ausgeführt, ein graviertes Band von abwechselnd Lotosknospen und Lotosblüten um, die Schulter schmückt ein Blattstabornament. Der Deinos diente wohl als Aschenbehälter, er gehört dem Anfang des fünften Jahrhunderts v. Chr. an.

# HYDRIA

**Tafel 36—37.**

Angeblich aus Kyzikos. Höhe 0,462. Das Gefäß ist etwa in der Höhe der Seitenhenkel aus einer oberen und einer unteren Hälfte zusammengesetzt. Der Vertikalhenkel fehlt jetzt, an der Reliefapplike sind die Gesichter der beiden Figuren ergänzt. Der Fuß und die Henkel sind gegossen, der Körper ist getrieben.

Aus dem vierten Jahrhundert hat sich eine Gruppe als Aschenbehälter verwendeter griechischer Hydrien erhalten, an deren Körper unterhalb des Vertikalhenkels eine getriebene Reliefapplike mit figürlicher Darstellung angebracht zu sein pflegt. Unter diesen Reliefs überwiegen Szenen aus dem Kreise des Dionysos und der Aphrodite, sehr beliebt scheint aber auch das für unser Gefäß gewählte Thema gewesen zu sein, die Entführung der Oreithyia durch Boreas. Diese findet sich außerdem noch auf einer Hydria-Applike im British Museum[1]) und auf einer kürzlich bei Mesembria in Bulgarien gefundenen Hydria.[2]) Endlich wird noch eine

[1]) *Catalogue of the bronzes Nr. 310. Abgeb. Wiener Vorlegeblätter II, Taf. 9, 3.*
[2]) *Athen. Mitt. 1911, S. 311 ff.*

weitere Hydria mit demselben Relief beiläufig erwähnt[1]), wenn diese nicht etwa mit der unsrigen identisch ist.

Der bärtige Boreas mit mächtigen ausgebreiteten Flügeln, die einen wirksamen Hintergrund für die Figuren bilden, hat die sich sträubende Oreithyia emporgehoben und eilt mit seiner Beute fort. Im einzelnen stimmt unser Relief sehr genau mit dem von Mesembria überein. Boreas hat den rechten Arm von vorne um die Oreithyia gelegt, ihr linker Arm und ihr Kopf, an den die erhobene Rechte greift, hängen seitwärts herab, der Kopf in dem Exemplar von Mesembria tiefer als in dem Münchner. Der linke Arm des Boreas ist nicht sichtbar. Die Komposition der Applike im British Museum ist eine andere, hier legt Boreas die Linke von hinten um die Oreithyia, während er mit der Rechten den hinter seinem Kopf vorbeigeführten Arm des Mädchens am Handgelenk gepackt hält. Ihr Kopf, an den die Linke greift, befindet sich in gleicher Höhe mit dem des Boreas. Unleugbar wirkt die Gruppe so lebendiger und geschlossener als im andern Fall, sie schließt sich enger an die delische Akroteriengruppe an, die im fünften Jahrhundert den gleichen Stoff behandelte.[2])

[1]) *Catalogue of the bronzes in the British Museum. S. XLIV Anm.* [2]) *Bull. corr. hell. III Taf. 11. Archäol. Zeitung 1882 S. 339.*

## GRIECHISCHER KLAPPSPIEGEL MIT ATHENAKOPF

Tafel 38

Aus Griechenland. Durchmesser 0,165. An dem Reliefkopf fehlen die Enden der Helmbüsche.

Das Gerät besteht aus zwei Teilen, der blankpolierten Spiegelplatte und dem sie schützenden Deckel, dessen Außenseite ein aufgelöteter Athenakopf in getriebenem Relief schmückt. Die beiden Scheiben, die auf der Innenseite mit konzentrischen Ringen verziert sind, und zwar die Spiegelplatte erhaben, der Deckel vertieft, waren durch ein Scharnier verbunden, von dem der an der Deckelplatte mit zwei Nieten befestigte Teil noch vorhanden ist. Der lose mitgefundene Bügelgriff ist der zum Aufhängen des Gerätes dienende Träger.

Ein einzelner Kopf wird häufig in dieser Gruppe griechischer Klappspiegel, die am Ende des fünften Jahrhunderts und vor allem im vierten in Mode war, als Deckelemblem verwendet. Hier ist es Athena, ganz von vorne gesehen, in attischem Helm mit drei großen Büschen, von denen der mittlere quer über der mit Schuppenmuster verzierten Helmkappe steht. Lange Locken rahmen das Gesicht ein, der Brustabschnitt ist vom Gewand bedeckt. Der Kopf ist eine gute dekorative Leistung, die augenscheinlich stark unter dem Einfluß der phidiasischen Parthenos steht, wenn auch in den Einzelheiten versucht wurde, Eigenes zu geben.

# GRIECHISCHER KLAPPSPIEGEL MIT GREIF

Tafel 39

Aus Griechenland. Durchmesser 0,205. Die Deckelplatte ist stark beschädigt, an dem mit Nieten auf ihr befestigten, getriebenen Greifen fehlen die Vorderbeine, der Schwanz und ein Stück des linken Flügels.

Spiegel- und Deckelplatte sind jetzt getrennt, doch ist an letzterer noch das sie einst verbindende Scharnier erhalten. Als Reliefschmuck für die Außenseite des Deckels wählte der Künstler einen geflügelten laufenden Greifen, dessen lang gestreckter Körper mit den erhobenen Flügeln das Rund ganz vortrefflich ausfüllt. Das Tier ist im einzelnen außerordentlich lebendig durchmodelliert, der magere sehnige Raubtierleib in größter Natürlichkeit wiedergegeben, die Flügelgravierung sehr fein ausgeführt. Der Greifentypus ist der durch den freien Stil des fünften Jahrhunderts ausgebildete, der im vierten Jahrhundert, dem der Spiegel angehört, weiter wirkt. Von der üblichen Stachelmähne findet sich nur eine ganz schwache Andeutung.

## PRÄNESTINISCHE CISTA

Tafel 40—43

Aus der Sammlung Sarti. Auktionskatalog Rom 1906, Nr. 99, Tafel 10 (Pollak), American Journal 1911, S. 465 ff., Tafel 12 (Chase). Gesamthöhe 0,446. Fünf von den acht am Gefäßkörper befestigten Ketten, die zum Tragen dienten, fehlen jetzt.

Die Ciste ruht auf drei gegossenen Füßen in Gestalt von runden profilierten Untersätzen, auf denen Raubtierfüße stehen, die sich oben zu einer Art ionischen Kapitells ausbilden. Auf diesen ist ein zum Sprung geduckter Löwe mit offenem Rachen und heraushängender Zunge angebracht. Die Löwen sind in archaisierendem Stil gehalten. Der zylinderförmige Körper der Ciste ist reich mit Gravierungen geschmückt, oben und unten läuft ein Palmettenband um, in der Mitte ein breiter Streifen mit Gigantomachie-Darstellung, in den wie bei dieser Gefäßgattung üblich die Knöpfe, an denen die Ketten befestigt sind, rücksichtslos die Gravierung bedeckend eingeschlagen sind. Das Bild besteht aus drei Kampfgruppen, drei Göttern und vier Giganten. Athena zückt die Lanze gegen einen ins Knie gesunkenen Krieger, der mit beiden Händen einen Felsblock schleudern will, Dionysos reitet auf seinem Panther über einen

am Boden liegenden Gegner, Poseidon stößt mit dem Dreizack nach einem geflügelten fischleibigen Wesen, das mit beiden Händen einen Baumast als Waffe schwingt, hinter dem Gott eilt ein mit der Streitaxt bewaffneter Krieger sich umblickend fort. Ein Baum und ein Fels, auf dem ein Gigantenschild liegt, beleben die Szenerie, zwei Sterne sind als Ornamente eingestreut. Auf dem Deckel sind innerhalb eines Lorbeerkranzes zwei fliegende nackte Frauen mit langen Tänien in den Händen, die eine mit Schuhen an den Füßen, eingraviert.[1])

Die Zeichnung ist in dem flotten aber flüchtigen Stil dieser Gattung gehalten, wie er auch den etruskischen Spiegeln eigen ist. Wenn auch griechische Vorbilder, vermutlich unteritalische Vasenbilder, den einzelnen Figuren als Vorbild gedient haben, stark etruskisch beeinflußt ist die ganze Arbeit dennoch zweifellos, das zeigt die Ausführung sowohl wie verschiedene Eigenarten der Darstellung, so das Amazonenbeil in den Händen des einen Kriegers und der fischleibige geflügelte Dämon, der ungriechisch ist. Etruskischer Kunst nahe steht auch die Gruppe der beiden gegossenen Rundfiguren, die als Deckelgriff dient, ein Satyr und eine Satyressa, nackt mit spitzen Ohren, in freiem Stil gearbeitet aber überschlank in den Proportionen nach etruskischem Geschmack. Die Ciste gehört dem dritten Jahrhundert v. Chr. an.

[1]) *Tafel 41—43 nach Originalzeichnungen von K. Reichhold.*

## ZWEI KANTHAROI

Tafel 44

Höhe 0,125 und 0,106. Angeblich aus Galaxidi. Zwei Becher in Kelchform auf hohem profilierten Fuß mit breiter Standfläche, der eine von schlanken, der andere von gedrückteren Proportionen, beide mit zwei elegant geschwungenen, sich etwas über den Gefäßrand erhebenden Henkeln. Die Henkel zeigen oben eine für die Handhabung sehr praktische Endigung. Der Form nach gehören die Gefäße dem dritten Jahrhundert v. Chr. an.

## HELM

Tafel 45

Aus Griechenland. Höhe 0,19. Hinten fehlt ein Teil der Kappe.

Der getriebene Helm hat die ältere korinthische Form des 6.—5. Jahrhunderts mit großen eckigen Backenklappen, starkem Nasenschutz und zwickelförmigen Ausschnitten auf den Seiten. Ihm nächst verwandt ist der dem olympischen Zeus geweihte Helm im Besitz des Bischofs von Lincoln[1]), der gleichfalls die Eigentümlichkeit zeigt, daß die Backenklappen absichtlich in die Höhe umgebogen sind und der Helm auf diese Weise zur praktischen Verwendung ungeeignet gemacht ist. Bei unserem Exemplar ist dasselbe auch noch mit dem Nasenschutz geschehen. Der Grund hierfür kann nur in der Weihung als Trophäe gesucht werden.[2])

[1]) *Journal of Hell. Stud. 1881, Tafel 11, S. 68.* [2]) *Vgl. ebenda S. 65 ff.*

# KRÖNUNG EINES KANDELABERS

Tafel 46

Aus Italien. H. 0,04. Die Maße der Platte betragen 0,07 : 0,075. Das als Fuß dienende Marmorstück gehört natürlich nicht zu.

Ein hohlgegossenes ionisches Kapitell, das auf seiner Unterseite zur Befestigung eines Schaftes eine kreisrunde Ansatzfläche von 0,042 Durchmesser mit einer Öffnung in der Mitte zeigt. Die leider stark oxydierte Vorderseite ist durch eine achtblättrige Rosette in der Mitte des zwischen den Voluten liegenden Feldes ausgezeichnet. Die viereckige Platte hat entweder direkt den Flammenbehälter getragen[1]) oder eine Figur, die ihrerseits erst als Träger für diesen diente[2]). Die römische Arbeit ist außerordentlich fein und präzis ausgeführt.

[1]) *In der Art wie der Kandelaber bei Daremberg-Saglio I,2 S. 871, Fig. 1080.* [2]) *Wie der Kandelaber in Neapel, Overbeck, Pompeji⁴ S. 437 b und m, wo die Sphinx auf einem sehr ähnlichen Kapitell sitzt. Zu vergleichen ist aus älterer Zeit auch der zum Anhängen von Lampen eingerichtete Kandelaber mit Statuette, Compte rendu 1877, Tafel III, 17, 18 und die Bronzestatuette des sog. Hermarch in New York, Delbrück, Antike Porträts Taf. 26.*



